CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS



MADRID **284**

FEBRERO 1974

CUADERNOS HISPANO-AMERICANOS

LA REVISTA

de

NUESTRO

TIEMPO

en el ámbito del

MUNDO

HISPANICO

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

284

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA:

Avda. de los Reyes Católicos

Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 244 06 00

MADRID

INDICE

NUMERO 284 (FEBRERO 1974)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

HISPANOAMERICA

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Portada: AGUIRRE.

ARTE Y PENSAMIENTO

POR CULPA DE FANTOMAS *

Amigos: Jamás en mi vida he dado una conferencia; no sabía si dirigirme a ustedes como señoras y señores u otra de las formas habituales. Pero prefiero decirles lo que siento y la palabra amigos no es una palabra cualquiera. La uso con todo mi sentir porque los he encontrado aquí, en las más diversas esferas.

En el caso particular del Instituto de Cultura Hispánica, tropecé con verdaderos amigos en Juan Ignacio Tena, el gran poeta Luis Rosales y la extraordinaria pareja formada por Félix Grande y su mujer Paquita Aguirre. También debo mencionar muy especialmente al médico psiquíatra Francisco (Paco) Albertos, que ha hecho posible, con su sabiduria y su medicación, que yo pueda hablarles.

Y ahora les digo a ustedes: queridos amigos. Advirtiéndoles que si nunca he dado una conferencia, ésta tampoco lo será.

Se me ha atribuido un gusto particular por la lectura de novelas de misterio, y ahora, para mí (que nunca he hablado ante ningún público, que no tengo una cultura que transmitir, ni conozco recetas para escribir novelas), el gran misterio es saber por qué se ha insistido en que yo dé una conferencia. La respuesta a ese porqué habrá de figurar, supongo, en los archivos secretos del Instituto de Cultura Hispánica.

Voy a intentar, a pesar de lo que acabo de explicarles, que esta charla tenga una cierta coherencia. Primero que nada debo decirles que yo, ante todo, soy un lector. No de mi propia obra, que jamás releo, sino simplemente un lector, y que tengo la convicción de que el noventa por ciento de la gente que ahora me escucha sabe mucho más de literatura que yo. Soy lo que podríamos llamar un lector selectivo, esto quiere decir que sólo leo lo que me gusta y nada más. Quizá este vicio por la lectura provenga de la infancia. Recuerdo que cuando era niño me escondía en uno de esos armarios que ya no se ven más por el mundo, esos armarios enormes que cubrían toda

* Conferencia celebrada en el Instituto de Cultura Hispánica el 19 de noviembre de 1973, en el curso «La Literatura Hispanoamericana comentada por sus creadores».

una pared y que casi siempre estaban llenos de trastos. Bueno, pues yo me escondía adentro con un gato y un libro. Dejaba la puerta entreabierta para poder ver y allí permanecía durante horas. Mis padres me buscaban por todas partes y terminaban por creer que me había ido a la calle. Y esta pasión por la lectura fue incrementada por el descubrimiento de un pariente lejano, y también lejano por la distancia. Había llegado a mis oídos que este hombre tenía la colección completa de las aventuras de Fantomas. Entonces yo me tenía que hacer cinco kilómetros a pie para conseguir que me prestara un tomo en cada visita. Me parece verlo todavía: me recibía tirado en la cama. Con una boina puesta, porque era totalmente calvo; tenía una gran barriga y sobre ella balanceaba una palmatoria con una vela y con las manos extendidas sostenía un libro. Entonces yo llegaba a mi casa, devoraba el libro y volvía a hacer los cinco kilómetros para saber lo que seguía. Naturalmente esta constancia tuvo un premio: al fin resultaba que en el último tomo había un parrafito que decía: «Estas aventuras continúan en las aventuras de la hija de Fantomas.» Mi pariente no tenía ni un solo tomo de estas aventuras. Todavía sigo buscando las aventuras de la hija de Fantomas.

A este vicio por la lectura le debo varias cosas, entre ellas mi miopía. Yo me hacía la rabona, como se dice en Montevideo —aquí se dice hacer novillos—. Y me encerraba en el Museo Pedagógico, que tenía una iluminación pésima. Y me tragué todas las obras de Julio Verne. Todo. Me acuerdo que eran unos libracos de tapas rojas. Claro, mi familia creía que yo estaba en la escuela o en el Liceo —no me acuerdo en esa época—. Después largué el Liceo, sí, porque nunca pude aprobar dibujo. Nunca: fracasé en todos los intentos que hice. Así que por no saber dibujar no pude ser abogado, por ejemplo.

Mi vida ha estado dividida entre Montevideo y Buenos Aires. El primer propósito de radicarme en Buenos Aires fue en el año treinta, exactamente en el mes de marzo. El seis de septiembre de ese mismo año vino el golpe de Uriburu, aunque, claro, todo esto era una consecuencia de la caída de Wall Street, del veintinueve, ¿no?, que estaba coleteando allá. Me acuerdo que una de mis primeras sorpresas —y agradable sorpresa— cuando llegué a Buenos Aires fue ver que todavía quedaban pegados carteles de elecciones que decían: «Irigoyen, la gran esperanza argentina», y el primer firmante era Jorge Luis Borges. Entonces me pareció muy lindo eso. Y después, bueno, llegó el seis de septiembre, se fue Irigoyen a Martín García, la isla penal, y parece que el joven Borges cambió de idea y pensó que... José Evaristo Uriburu era la gran esperanza argentina. En el treinta yo tenía veintiún años. Hice de todo. Es decir, trabajé en un taller de reparaciones de

automóviles y después pasé a una empresa que fabricaba silos para las cooperativas agrarias. En aquel tiempo fue cuando empecé a escribir. Trabajaba en una oficina ubicada en un sótano. Dos veces por semana venía a darnos clase de inglés un viejecito cansado y consumido. Lo veía bajar y subir las escaleras. Me horrorizaba pensar que mi vida podría terminar en eso. La verdad es que el tabaco fue la causa de todo. O mejor dicho, su ausencia. Habían prohibido la venta de cigarrillos los sábados y domingos. Todo el mundo hacía su acopio de cigarrillos los viernes, yo entre todo el mundo. Un viernes me olvidé. Entonces la desesperación de no tener tabaco se tradujo en un cuento de treinta y dos páginas, que escribí una tarde sentado ante una máquina y de un tirón. Era una forma de desahogarme. Fue la primera versión de *El pozo,* que nunca se publicó. Porque la perdí. En uno de mis numerosos viajes de Montevideo a Buenos Aires y de Buenos Aires a Montevideo, la extravié. Más tarde la reescribí porque dos amigos habían comprado una «Minerva» y querían hacer una editorial. Me preguntaron si tenía algo para publicar. Rehíce *El pozo,* y creo que no hay mucha diferencia entre la primera versión perdida y la que di después. La publicaron con un falso grabado de Picasso y en papel de estraza.

Después de *El pozo* escribí una novela titulada *Tiempo de abrazar.* Mi amigo Costia, proustiano, me propuso llevarla a Roberto Arlt, quien tenía un despacho en el diario *El Mundo,* que fue donde publicó con gran éxito su serie de *aguafuertes.* Recuerdo que Arlt, enfermo del corazón, subía a pie diariamente los diez pisos que lo separaban del servicio médico del diario con el exclusivo propósito de decirle al doctor: «Usted es un burro. Si yo estuviera enfermo del corazón, después de los diez pisos, tendría que estar muerto.» Costia me propuso llevar mi novela a Roberto Arlt para intentar, por medio de sus influencias, la publicación del libro. Recuerdo que Arlt estaba sentado en su despacho, Costia a su izquierda y yo frente a Arlt. Entregué el manuscrito y él lo estuvo hojeando, saltándose páginas, y finalmente le preguntó a Costia con aire ingenuo: «Decíme, yo no publiqué ningún libro este año, ¿verdad?» Costia le contestó que había amenazado mucho con una nueva novela, pero nunca había cumplido. A continuación Arlt dijo: «Entonces, esta novela es la mejor que se ha escrito en Buenos Aires este año.» Y agregó, tuteándome: «Yo te la voy a hacer publicar.»

Mi sensación variaba entre insultarlo o mandarme mudar. Pero Arlt me advirtió: «Yo salgo a comprar libros por la calle Corrientes y me basta hojearlos para saber si vale o no la pena comprarlos. Y nunca me equivoqué.»

Finalmente Arlt no logró que ningún editor publicara mi novela. *Tiempo de abrazar* fue enviada a concursos literarios. Jamás fue premiada y finalmente se perdió en alguno de mis viajes citados.

Ahora, la Editorial Arca de Montevideo rescató en casa de mi hermana, entre papeles perdidos, unas noventa páginas de la novela, las que piensan publicar pronto. No he vuelto a leerla. Tal vez lo haga cuando se publiquen, si logro vencer mi odio y mi repugnancia por todo lo pasado.

Estando yo en Montevideo, me ofrecieron la secretaría de redacción del futuro semanario *Marcha.* Heroicos tiempos de *Marcha.* Bueno, sí, es algo así, como una perífrasis decir veintiocho horas por día, pero en realidad yo seguía hasta el día siguiente, y casi todas las noches me iba a dormir a uno de esos lugares donde te alquilan cama. Creo que pagaba un peso por noche. Y había también un sabotaje en la imprenta. Bueno, me acuerdo que terminé el primer número en el taller con las medias ensangrentadas totalmente, era ya la mañana del otro día y el semanario estaba en la calle. Nadie sabía qué era en realidad *Marcha,* ni siquiera nosotros que la estábamos haciendo. Aquello era un monstruo desorganizado. Muchas veces, a causa de que los periodistas no traían el prometido material antes de la hora del cierre, tuve que inventar para llenar espacio, muchos cuentos o fragmentos críticos que atribuía a escritores inexistentes.

En medio de la barahúnda que era el periódico entonces, robé tiempo para escribir una novela llamada *Tierra de nadie,* la que envié a un concurso de la Editorial Losada, de Buenos Aires. Como de costumbre, me dieron el segundo premio. Lo cual no me dolió porque yo ya estaba acostumbrado a no ser nunca el primero. A pesar de los años esta costumbre o resignación no me ha abandonado ni tampoco me duele.

Más tarde escribí una novela llamada *Para esta noche,* basada en un relato que me hicieron en un café dos anarquistas que habían logrado huir de España. Es curioso que yo había empezado a escribir la novela como una cosa fantástica en la que no había ni principio ni fin deliberados. Las diversas entrevistas que tuve con los exiliados ya mencionados me hicieron cambiar totalmente mi intención inicial. Llegué a ver realmente personajes y situaciones. Me vi a mí mismo tratando de huir de una ciudad bombardeada, geográficamente ambigua. La anécdota de la novela, un hombre perseguido que lleva como lastre a una adolescente, ha servido para que muchos críticos me acusen de *Lolitismo,* a pesar de que *Lolita* aún no estaba escrita. Sin embargo, me siguen acusando de *Lolitismo* y lo ven o lo inventan en cada uno de mis libros o cuentos posteriores.

Entre novela y novela he escrito varios cuentos, algunos de los cuales pueden ser calificados como novelas cortas, como *nouvelles* según dicen en Francia, sin olvidar que Cervantes llamó novelas a sus relatos Ejemplares.

Hablando de estas obras puedo referirme a algo que en apariencia las distingue y separa. De ellas quiero ahora elegir dos cuentos que tipifican esta aparente diferencia o casi diría contradicción entre lo objetivo y lo subjetivo. En realidad me estoy limitando a transmitir opiniones críticas.

Jacobo y el otro es el más elogiado de mis cuentos y es también el que ha sido juzgado como el más objetivo. Esta pretendida separación entre autor y obra es lo que para mí hace más sospechoso el elogio.

Aquí la anécdota es simple y debe tener réplicas en todas las ciudades del mundo. Se trata de un luchador en decadencia, ex campeón mundial que recorre los pueblos ofreciendo una suma de dinero, muy tentadora, a quien le pueda resistir tres minutos. Es inevitable que alguna vez aparezca el verdadero enemigo, el que tiene la posibilidad de derrotarlo, el que es verdaderamente el otro. No voy a contarles el cuento, les dejo el trabajo a ustedes. Había pensado titularlo *La lucha con el ángel*, pero me enteré que André Malraux había elegido ese mismo nombre para una novela suya perdida. En consecuencia, lo bauticé *Jacobo y el otro*, como una referencia más estricta al pasaje bíblico.

En cuanto al segundo cuento, *El infierno tan temido*, que, según la crítica, sería como estilo el *verdadero* otro de Jacob por ser el más subjetivo, nació de una anécdota que me contaron, y la persona que me la refirió me aconsejó no escribirlo porque yo carecía de la inocencia necesaria para hacerlo. Sin embargo, la idea me fascinaba e intenté varias veces escribirlo con toda su carga de crueldad y de odio. Pero el cuento no avanzaba. Hasta que alguien me sugirió que lo encarara como una historia de amor.

El título está tomado del famoso soneto atribuido a Santa Teresa en el que se expresa que el amor y el temor pueden existir a pesar del infierno. Pero olvidemos esta historia de cuentos y vayamos a Santa María, que es adonde prefiero ir. A partir de *La vida breve* todo está localizado en Santa María. *La vida breve* es, de mis novelas, la que más me interesa. En ella nace *la saga de Santa María.*

En realidad la escribí porque yo no me sentía feliz en la ciudad en que estaba viviendo, de modo que se trata de una posición de fuga y del deseo de existir en otro mundo en el que fuera posible respirar y no tener miedo. Esta es Santa María y éste es su origen. Yo era un

demiurgo y podía construir una ciudad donde las cosas acontecieran como me diera la gana. Ahí se inició la saga de Santa María, donde los personajes van y vienen, mueren y resucitan. Creo que me voy a quedar allí porque soy feliz y todo lo que estoy escribiendo ahora son reúniones con viejos amigos con los que me siento muy cómodo.

Tengo que pasar a decir unas palabras sobre *El astillero.* Estaba escribiendo una novela llamada *Juntacadáveres,* y repentinamente, caminando por un pasillo de la casa de apartamentos donde yo vivía, se me apareció, irresistible, el final de mi personaje llamado Larsen. Fue así que mi novela *El astillero* se introdujo como una cuña en *Juntacadáveres,* y no pude seguir escribiendo esta novela hasta no liquidar la primera. Aquí muere Larsen. Pero lo curioso es que a pesar de todas las noticias periodísticas o amistosas yo no puedo convencerme de que Larsen haya muerto realmente.

Podría decir que en *La vida breve* se produce la segunda aparición de este personaje obsesivo, que había resbalado fugazmente en otra obra muy alejada por los años, llamada *Tierra de nadie.*

En *La vida breve,* Larsen es presentado de manera oblicua, casi de espaldas, sin que yo imaginara la fuerza que algún día habría de ejercer sobre mí cuando se resolviera a mirarme de frente.

Luego, en otras novelas, *Juntacadáveres* y *El astillero,* Larsen pasa a ocupar por autoridad propia un lugar protagónico, un lugar de primera fila. Yo les ruego que me permitan detenerme unos minutos para recordar, sin exceso de precisiones, la génesis de este antihéroe.

Y... Larsen son varios tipos. Es el resumen de varias personas que he conocido. Al primer Larsen que conocí —yo tendría veintiún años y trabajaba en esa empresa que fabricaba silos para las cooperativas agrarias— lo llamaré Ramonciño, porque era el nombre que le dábamos. (Y a lo mejor está vivo.) El trabajaba de ayudante de tenedor de libros, como éste... el antifaz que usaba para evadir la Ley Palacios de Deportación de los proxenetas. Y él tenía dos mujeres en los prostíbulos. En aquel tiempo —no me acuerdo ahora cuál era el barrio de los prostíbulos bonaerenses, pero había sí, en el límite de la Capital Federal, varias zonas de prostíbulo— este hombre era muy joven, tenía veinte años, como yo, o veintiuno. Me llamó la atención porque cuando salíamos del trabajo él se iba a la peluquería que estaba enfrente, en la calle Defensa, pero después se quejaba siempre de la afeitada que le habían dado: que le quedaba barba, que no era perfecta la afeitada, que el trabajo de la manicura tampoco le satisfacía... Bueno, esto siempre. Y entonces

me asombró que eso le preocupara a un tipo que parecía tan viril. Después él me dijo que tenía a dos mujeres trabajando en los prostíbulos. Y me acuerdo, así, fundamentalmente, de un día en que, al salir del trabajo, en el boliche de la esquina me lo encuentro a ese hombre llorando. No era un hombre para llorar, y por eso me llamó la atención. Y lo que le pasaba era que al *Bebe* lo habían asesinado frente a uno de los prostíbulos. Y el *Bebe* era «la gran esperanza argentina» prostibularia frente a los marselleses. Lo habían liquidado...

Bueno, el hombre, como dice el tango, «lloró como una mujer». Pero era un orgullo patriótico. Porque los marselleses habían ganado en ese golpe, y la gran esperanza de ellos había sido que el *Bebe* los liquidara a los marselleses y los prostíbulos volvieran a ser argentinos... Era una ambición muy comprensible, ¿no?

Después de haber hablado del primer Larsen me saltearé todos los otros modelos para ir al último, que más me interesa. El último Larsen que yo conocí estaba siempre en una zona de Montevideo, no exactamente de prostíbulos, sino de eso que llaman *Dancing.* En ese momento se situaban en la calle Rincón y 25 de Mayo, ahora están en el puerto. Bien. Entonces un día yo estaba en la mesa de uno de esos boliches, y un tipo abre la puerta y le pregunta al mozo o al patrón: «Ché, ¿vino Junta?». «No, todavía no vino.» Yo me quedé cavilando con el nombre «Junta»: pensé en Buenos Aires, pensé en primera Junta... Bueno, no lo ubicaba. Después volvieron a preguntar por «Junta», y entonces hablé con el mozo. Le dije: «Qué nombre raro... ¿Quién es Junta?». «No —me contestó— le llaman Junta porque le dicen Juntacadáveres. Ahora el hombre está en decadencia y sólo consigue monstruos: mujeres ya pasadas de edad o de gorduras, o pasadas de flacura.»

Ahora bien, una noche, noche de Reyes, un amigo no se animaba a volver a casa porque no tenía un peso para llevarle regalos a sus hijas. Estaba muy preocupado y triste. Por eso, con otro compañero de la misma rueda de café, se me ocurrió organizar una recorrida por los boliches para manguear a todo el mundo... Entonces lo vi a Juntacadáveres —estaba apoyado en el mostrador— y le expliqué el caso, sin dar nombres: «Hay un amigo que no puede volver a su casa sin llevarle un regalo a sus hijas...» Y, bueno, fue el más generoso de todos, creo que me dio cincuenta pesos, que en aquel tiempo era algo muy importante, y además, además... comprendía el problema del tipo. Es decir, nunca tuvo la menor sospecha de que lo estuviera estafando yo. Comprendió.

Estos fueron dos de los modelos históricos de Larsen. No sé qué ha sido de ellos, si han muerto o si están vivos. Lo que realmente sé es que por un oscuro arrebato maté a Larsen en *El astillero* y no me resigno a su muerte. Si el tiempo me lo permite estoy seguro que Larsen reaparecerá, indudablemente más viejo, posiblemente agusanado y disfrutando los triunfos de que fue despojado en las anteriores novelas.

JUAN CARLOS ONETTI

Roque Graseras, 737

MONTEVIDEO

ESTUDIOS SOBRE LA OBRA DE JUAN BENET

LA DIMENSION TEMPORAL EN «VOLVERAS A REGION»

Volverás a Región, de Juan Benet, constituye la búsqueda del tiempo perdido de unos seres, especialmente del doctor Sebastián y la hija de Gamallo, quienes a través de soliloquios-dialogados exploran en su dimensión temporal; entendida ésta como duración o tiempo psicológico, la aprehensión de experiencias vitales en el pasado que quedaron en simple proyecto, frustrando todo tipo de solución a los problemas que sobre su identidad se plantean estos personajes en el presente.

La experiencia temporal en *Volverás a Región* afecta esencialmente a la conciencia duracional, personal o subjetiva, la cual se integra en el tiempo objetivo o cronológico, así como en el espacio (Región) que el tiempo requiere para encontrar su certidumbre. La memoria vehiculiza la captación de esos momentos únicos (o segunda memoria, que Proust distinguía de la memoria habitual, o condicionada por la simple repetición), para alcanzar la plenitud de ciertas vivencias pasadas en las que los personajes tratan inútilmente de encontrar una justificación a la ruina pasada y la cesación del proceso destructivo interno que en el presente sufren. El conflicto queda planteado entre la heterogeneidad o salvación individual y la homogeneidad o fin trágico de la vida, y se resuelve, como vamos a ver, en favor de esta última instancia, es decir, en el olvido, o la nada.

Una breve ubicación literaria de Benet nos ayudará a una mejor apreciación de las coordenadas histórico-culturales en que se mueve este autor. El realismo crítico-social de los componentes de la *Generación de medio siglo,* es decir, aquellos escritores nacidos entre 1925-1935, cuya obra empieza a aparecer en la década de los cincuenta, pierde vigencia en la primera parte de la década de los sesenta por la imposibilidad del esperado cambio en las estructuras socio-económicas españolas. Esta nueva toma de conciencia proyecta

al escritor de la *Generación de 1950* (J. Goytisolo, Luis Goytisolo, A. Ferres, García Hortelano, etc.) a la exploración de orbes intersubjetivos mediante la impugnación y superación del pasado instrumental literario. De un naturalismo, basado en las motivaciones y acciones del hombre externo, se pasa a la existencia psíquica, al hombre interno. La actitud de estos escritores obedece, pues, a los condicionamientos históricos del país que provocaron, como hemos dicho, el abandono de una literatura de denuncia, «antiestética», en favor de una narrativa basada en la búsqueda del sentido de la personalidad humana, ahondando en el fondo del caos, donde subjetividad y objetividad han desaparecido.

La prolongada estancia de algunos de estos autores (J. Goytisolo, Ferres, López Pacheco, etc.) en el extranjero ha enriquecido, por la integración cultural a que el escritor se ve obligado, la cosmovisión del hombre y los módulos expresivos que trasladan esta experiencia vital. No es, pues, un afán innovador lo que caracteriza a esta *contraola*, integrada por los así llamados *novísimos* (1), sino una nueva forma de apropiación de la realidad determinada por la subversión de valores que han condenado al hombre de fines del siglo XX a una radical incomunicación y desposesión. El escritor de la *Generación de medio siglo*, sin abandonar el compromiso social con su momento histórico, ha encauzado sus modos expresivos hacia el compromiso con el lenguaje y con el minoritario grupo de lectores a los cuales se les exige una cooperación y participación total en la lectura-creación de la obra.

El iniciador de esta corriente innovadora es Martín Santos con *Tiempo de silencio* (1962), relato que inicia una dialecticidad en la novelística española mediante un discurso con el contexto histórico y con el lector basado en la ruptura-construcción de moldes ideoló-

(1) «En los dos últimos años del quinquenio, a que me he referido en el capítulo anterior (1965-70), la protesta irrumpe de lleno y vigorosamente, tomando las proporciones de un verdadero movimiento de rechazo, de una verdadera *Contraola* antirrealista en todos los sentidos, lo mismo en cuanto a la construcción y a la forma de la obra narrativa, que en cuanto a los motivos incitadores y a la sustancia interna de la misma. Esta actitud es lo que caracteriza, por encima de todo, al grupo de narradores que podríamos calificar de novísimos si tal cualificación no implicara una disparidad cronológica, de edad, que nos permitiera diferenciarlos temporalmente», Corrales Egea: *La novela española actual*, Madrid, *Cuadernos para el Diálogo*, 1971, p. 191.

En esta corriente novísima se integran dos promociones. En la primera se integran los escritores de la *Generación de 1950* que, por las razones antes apuntadas, abandonaron el naturalismo o realismo crítico para indagar, a distintos niveles de conciencia, la desarticulación vital del hombre de nuestro tiempo. Se podría incluir en este grupo de obras novísimas: *Reivindicación del conde Don Julián*, de J. Goytisolo; *En el segundo hemisferio* y *Ocho siete seis*, de A. Ferrés; *El gran momento de Mary Tribune*, de García Hortelano; *Rey de Gatos*, de Concha Alós; *Leitmotiv*, de L. Leyva; *La saga/fuga, de J. B.*, de Torrente Ballester, etc. La nueva generación estaría compuesta por autores nacidos entre 1940 y 1950: Ana María Moix, Sánchez Espeso, Fernández de Castro, etc.

gicos-expresivos en los que se había venido apoyando la narrativa española de posguerra. Entendió Martín Santos que la naturaleza de las contradicciones de la sociedad española necesitaban un nuevo instrumental literario capaz de articular la complejidad de la problemática psicosocial del hombre de su tiempo. Juan Benet, amigo íntimo de Martín Santos, se inscribe de cierta forma en la corriente subjetivista que iniciara en 1962 el escritor-psiquíatra (2), distinguiéndose de éste por su divorcio con la problemática social.

Nacido en 1927, conoce Benet, como los miembros de la *Generación de medio siglo,* la guerra de niño, conflicto que marcará la vida y obra de este autor (3). Ingeniero civil, vive Benet marginado de la vida cultural del país, excepto por el contacto personal con algunos escritores en las tertulias del Gambrinus (Sastre, Soler, Quintanilla) y el café Gijón. *Revista Española,* la publicación que Antonio Rodríguez Moñino quiso poner en las manos de Ignacio Aldecoa, Sánchez Ferlosio y Alfonso Sastre llevan a la publicación de una pieza corta de teatro de Benet (4).

Por la fecha de nacimiento y la experiencia de la guerra como niño pertenece Benet a la *Generación de 1950,* pero por la tardía aparición de su obra, la peculiar recreación de orbes fantasmales, mediante un control matemático de la lengua y la sintaxis, así como su falta de preocupación social parece acertado, como indica Gonzalo Sobejano, incluirlo en un grupo *independiente* (5). *Volverás a Región,* la primera gran obra de Benet, no obedece, como afirma Corrales Egea, a un simple motivo de superación del neorrealismo precedente o a la actitud mimética hacia el *nouveau roman,* sino a la unívoca forma de aprehensión de la realidad que este artista presenta. Tampoco representa esta novela «la posición más distante y extrema al tradicional realismo español, del que se aparta radicalmente» (6), afirmación un tanto gratuita no sólo por los paradójicos

(2) C. Barral cree que *Volverás a Región, El Jarama* y *Tiempo de silencio* marcan el contraste con la literatura social en estado de disolución, «Treinta años de literatura», *Cuadernos para el Diálogo,* mayo 69, p. 41.

(3) Su padre muere en los primeros años de la guerra civil y este conflicto, según Benet, «fue lo que más influyó en él: verse separado de los padres, vivir las dos Españas y, por una de esas paradojas de la vida, desfilar en Madrid con los pioneros de Lenin y ver en San Sebastián el desfile de los falangistas», A. Núñez: «Encuentro con J. Benet», *Insula,* núm. 269, abril 1969, p. 4.

(4) *Agonía Confutans.* Editorial Siglo XXI, 1971.

(5) *Novela española de nuestro tiempo,* Madrid, Editorial Prensa Española, 1970, p. 401.

(6) «Esta obra *(Volverás a Región)* hay que colocarla entre los diversos intentos que se han hecho desde que empezó a acusarse la decadencia del neorrealismo, a fin de sobrepasarlo y sustituirlo por un género de novela de otro tipo, aunque siempre más o menos opuesto a los cánones precedentes, y cuyo resultado ha sido, en definitiva, un ensayo de aclimatación del *nouveau roman.* Los dos propósitos aparecen tan imbricados e interdependientes, que el deslinde no resulta nada claro», Corrales Egea: *La novela española actual* (Madrid, *Cuadernos*

frutos del realismo español (Góngora, Quevedo, Valle-Inclán), sino especialmente porque la obra de un creador ha de ser concebida como forma de trabajo específica capaz de dar respuesta a la situación que su vida o circunstancia histórica le plantea, visión del mundo que en Benet se centra en los efectos destructivos que la ruina moral de la guerra ha producido en la psique de sus personajes.

Las tres unidades del relato: tiempo-lugar-acción

El tiempo novelesco, el espacio cronológico en que se desarrolla la fábula de *Volverás a Región* (7), abarca desde 1925 a enero de 1939, concretándose en los combates que tuvieron lugar en Región durante 1936, 1937, 1938. La andadura narrativa temporal corresponde a una noche («último sol de la tarde», p. 97; «no era aún de día cuando el doctor despertó», p. 312) de un año de la década de los sesenta, según la predicción del padre del doctor (p. 126). Novela-noche en la que del doctor Daniel Sebastián y la hija de Gamallo mantienen un diálogo que se nutre fundamentalmente de los soliloquios de ambos. La noche o tiempo de la acción evidencia más efectivamente la interna movilidad que provoca el recuerdo, acentuando a la vez el carácter misterioso, fatalista, que envuelve el orbe de Región. Los personajes se nos dan sin descripción física, pues sólo su vida interior, fantasmal, interesa. Una noche, un lugar (la casa del doctor) y dos personajes, aunque la verdadera acción tiene lugar en la vida psíquica de éstos, y de aquí el desorden aparente que permea el relato.

El diálogo (entre el yo actual y el pasado, entre el yo y el lector) marca el progreso mínimo de la acción narrativa (8), mera ilusión de un presente en un espacio vital donde lo que cuenta es el pasado.

---

para el Diálogo, 1971, p. 209). «*Volverás a Región,* de Juan Benet, representa la posición más distante frente al tradicional realismo español, del que se aparta radicalmente», E. Guillermo-J. Amelia Hernández: *La novelística española de los 60* (Nueva York: Torres Library of Literary Studies, 1971, p. 129).

(7) Cito por la primera edición, Barcelona, Ediciones Destino, 1967. La obra de Benet está compuesta de los siguientes títulos: *Max* (Madrid, *Revista Española,* núm. 4, 1953); *Nunca llegarás a nada,* Madrid, Ediciones Tebas, 1961, y Alianza Editorial, 1969; *La inspiración y el estilo,* Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, 1966; *Volverás a Región,* Barcelona, Ediciones Destino, 1967; «Toledo sitiado», *Cuadernos Hispanoamericanos* (216), diciembre 1967, páginas 571 - 588; «Agonia confutans», *Cuadernos Hispanoamericanos* (236), agosto 1969, páginas 307-332; «De Canudos a Macondo», *Revista de Occidente,* enero 1969, pp. 49-57; «Los padres», *El Urogallo,* 1 febrero 1970, pp. 62-66; *Una meditación,* Barcelona, Editorial Seix Barral, S. A., 1970; *Puerta de tierra,* Barcelona, Editorial Seix Barral, S. A., 1970; *Una tumba,* Barcelona, Lumen, 1971; *Teatro,* Madrid, Editorial Siglo XXI, 1971 («Anastas o el origen de la constitución», «Agonía confutans», «Un caso de conciencia»); *Un viaje de invierno,* Barcelona, La Gaya Ciencia, 19772; Poesías: «Dos poemas», *El Urogallo,* III, septiembre-octubre 1972, páginas 7-8. *Barojiana* (Madrid, Taurus, 1972); *Cinco narraciones y dos fábulas* (Barcelona, La Gaya Ciencia, 1972); *La otra casa de Mazón* (Barcelona, Seix Barral, 1973).

(8) La acción presente es mínima y el diálogo mantiene una tenue ilación en las páginas 96, 117, 120, 145, 147, 149, 180, 201, 245, 259, 265, 300, 301, 312.

El diálogo aparece entrecomillado (lejos de la tradicional forma con guión), sirve para mejor marcar el encerramiento, ensimismamiento en que se encuentran los protagonistas de la fábula. El vacío, la ruina en que se desenvuelven las criaturas de esta narración minimiza las acciones, lentificando el tiempo y recreando el detalle de esos seres espectrales que necesitan cierta estabilidad.

El tiempo novelístico, el ritmo narrativo, no obedece a la secuencia lógica temporal y el anacrónico *orden* novelesco de Benet —estructurado un tanto artificialmente en cuatro capítulos de 84, 89, 79 y 56 páginas, respectivamente— obedece al hecho de que el tiempo descrito en Región está muerto y frente al fantasmal mundo que nos presenta Benet la cronología no cuenta.

La primera parte de la narración nos introduce en el clima físico-histórico de Región; la segunda se centra en la problemática temporal del doctor y sus visitantes femeninos: la hija del coronel Gamallo; la tercera trata de la ruina de la guerra civil, y la cuarta nos lleva a las consideraciones sobre las motivaciones que llevaron al doctor a su actual encerramiento, así como a la viajera a emprender su final itinerario. Básicamente el tema de la ruina —deterioro del contorno físico, social, individual— se presenta en la primera parte, y las tres restantes son un desarrollo de la primera, mediante la compleja técnica musical del fragmentarismo, el adelantamiento y el *ritornello.*

Todo tiempo está encadenado a un espacio. Así como el yo esencial requiere para su realización un tiempo, éste, a su vez, se realiza en el espacio, lo cual resulta en la unidad espacio-temporal, en la que el espacio no es la simple abstracción del tiempo, sino su concreta prolongación.

En *Volverás a Región* la subjetividad e irrealidad del vivir de los personajes tiene una concreta apoyatura histórica (guerra civil) en un específico lugar (Región). Tiempo y espacio se encuentran, pues, en acción recíproca, y Región es el punto espacial del tiempo vivido donde la conciencia de los estados psicológicos de los personajes convergen. El doctor y la hija de Gamallo reviven en Región las memorias de su destruido pasado. Región es el espacio donde el tiempo se ha inmovilizado, donde se localiza la angustia del hombre, como el Dublín de Joyce, el Macondo de García Márquez, el Comala de Juan Rulfo.

Región constituye la realidad dada a la que se articula la realidad imaginada. La científica, y un tanto excesiva descripción de esta zona («La Sierra de Región, 2.480 metros de altitud en el vértice del

Monje —al decir de los geodestas que nunca lo escalaron— y 1.665 en sus puntos de paso, los collados de Socéanos y La Requerida...», página 36), sirve como contraposición a la realidad imaginada, al elemento mitológico, telúrico, poético, que invade la geografía. «La Sierra de Región se presenta como un testigo enigmático, poco conocido e inquietante de tanto desorden y paroxismo» (p. 39). En Región se adecua la frustrada épica de la guerra civil con el juego de apariencias e irrealidad, es decir, con lo más temporal. El género épico tiene mayor flexibilidad para testimoniar el tiempo, la evocación en la que los tres tiempos se mezclan.

En Región, tierra de odios y muertes, la violencia externa no ha transformado el fondo de las cosas, sino que ha servido para confirmar la fatal ley histórica de esta tierra, la cual guarda la leyenda de «los caballeros cristianos que a lo largo de los siglos han caído en los combates del Torce» (p. 189) en unos montes testigos de los combates de las primeras guerras carlistas, donde «la historia y la leyenda» (p. 209) sitúa a una partida de misteriosos guerrilleros. Durante los primeros años del siglo XX, según los recuerdos juveniles del doctor, Región se inventó como sitio de descanso para disfrutar de los avances de la civilización (p. 217) y el progreso, los cuales no lograron destruir el reaccionario miedo de sus habitantes hacia los inventos técnicos, provocando un nuevo tipo de miedo del hombre «a sí mismo y sobre todo a sus semejantes» (p. 218).

El doctor cree que en Región se acepta resignadamente todo hecho regido por la ley mecánica del orden establecido por las coordenadas del odio y el miedo («sólo vivimos para nosotros, tan sólo es necesario un suelo de odios y rencor para alimentar y desarrollar y hacer prevalecer a la planta humana», p. 221). La guerra civil, conflicto que se asocia con la decadencia de la zona durante los combates que el grupo republicano dirigido por Ruibal opuso a los partidarios del gobierno de Burgos, vino a romper el absorto y atemporal vivir históricos de las gentes de Región, las cuales, ante el manifiesto para unirse contra las fuerzas nacionalistas dudan ante la amenaza de la ruptura del aburrimiento del olvido o limbo sideral en que vivían: «nadie quería leerlo, era demasiado terrible; lo más terrible era encontrar una finalidad de los actos y un motivo de lucha» (p. 32).

Gamallo es asignado al Estado Mayor en el verano de 1937, y los primeros contactos con Región se realizan el 13 y 27 de septiembre de 1938. Este militar nacionalista organiza el cuartelillo de operaciones precisamente en la clínica del doctor Sebastián (donde el médico cuidó a la amante de Gamallo para escaparse posteriormente

con ella). Gamallo muere en diciembre de 1938 sin poder haber roto la inviolabilidad de la montaña y el secreto de su atraso. La guerra termina igualmente sin haber resuelto nada, y los fugitivos republicanos se pierden en la niebla en 1939, dejando las cosas como estaban en 1936, sin haber podido alterar el secular orden opresivo de Región. La sociedad se refugia de nuevo en la nueva paz, provocada por la mera extinción del conflicto bélico, pues el hombre de Región había crecido y desarrollado en el miedo y la ruina, «toda su vida se habían alimentado de ruinas, nunca llegaron a ver cómo se pone una piedra», p. 183.

El destino de los seres de *Volverás a Región* se halla determinado por el azar, que en forma de objetos —moneda, cartas— o personas —barquera, Numa—, afectan las vidas de los personajes del relato. La naturaleza, agreste, seca, de extraña flora y fauna, es protegida por el pastor Numa, el cual defiende la inviolabilidad del espacio temporal de lo muerto, de la decadencia. Este Numa, según el doctor, es la postrer esperanza de Región y su historia-leyenda (militar que habiendo amado a una mujer hasta la locura huyó despechado para ocultar sus voluntarias mutilaciones y cobrar venganza, página 251) se identifica con la historia de Gamallo. El viejo Numa es el símbolo del tiempo-fatalidad, el mismo fatídico signo que anunciaría la muerte del doctor en Región y que marca esta tierra de odios, «tienen, como tantas razas habituales a la espera, un sentido de anticipación funeral del porvenir, pues que otra anticipación del porvenir que no sea la cita con la muerte de esta tierra» (p. 51). De ese futuro concebido como violencia, destrucción, sólo puede preservarlos el Numa, guardián del supuesto paraíso perdido, hoy sombra e incomunicación: «Y todo el futuro suspendido en el vacío colgando de un hilo que ha de romperse al primer arrebato, ese deseo de violencia solamente frenado por un guardia viejo forestal viejo y mudo» (p. 181). La vida del instinto en que vivían los habitantes de Región fue modificada por la historia (guerra civil) y puesta bajo una razón que no logró destruirla, como simboliza el Numa.

La ruina de Región se identifica, en la parábola *Volverás a Región,* con la del militar Gamallo, a quien, en 1925, «una mujer adúltera, un donjuán de provincias y una moneda de oro sobre la mesa de juego destruyeron su carrera y arruinaron su porvenir» (p. 67). Gamallo pierde la moneda y María Timoner contra el Jugador-Hortera que acuchilla su mano. La huida del doctor con María y el posterior abandono de ésta, obligan al doctor al casamiento con la hija del

guardabarrera. El hijo de María Timoner y el Jugador, Luis I. Timoner, es el ahijado del doctor y amante de la hija de Gamallo. María Timoner morirá con la mano crispada sobre la famosa moneda que ha señalado el fatal destino a todos los que estuvieron en contacto con ella.

El desamoroso triángulo: doctor-hija de Gamallo-niño

El doctor y la hija de Gamallo —personaje este último que aparece como el más sensitivo del relato— mantienen un diálogo que en realidad es soliloquio más que monólogo interior, pues en el caso de estos personajes existe comunicación, mientras que en el monólogo interior es proceso síquico desarticulado antes de ser formulado deliberadamente por las palabras. Este fantasmal diálogo expresa la radical soledad de dos seres cuya comunicación trata de establecerse con el pasado sin gran éxito, pues es el fatal porvenir el que definirá sus destinos. El doctor, como la casa, los objetos, el jardín donde se ha encerrado, simboliza un mundo ruinoso donde el tiempo parece haberse detenido, anulando toda esperanza en el futuro; «un hombre —identificado con el mobiliario—, ya entrado en años, contempla el atardecer en el cristal de la ventana, esa fortuita e ilusoria coloración; el jardín en abandono desde aquella hora del ayer —más acá y más allá de los climas, las estaciones, los años y las vigilias» (p. 95). El inexorable transcurrir del tiempo hacia un porvenir vacío constituye el pensamiento obsesionante del doctor: «No creía en el tiempo ni en la salud del cuerpo; sabía que no existe porvenir ni las nevadas ni las avenidas del río» (p. 142). En su intemporal orbe el doctor quiere olvidar todo su pasado lleno de dolor, pero la hija de Gamallo le obliga a enfrentarse con su total renuncia, de la que se salva la necesidad de paz consigo mismo, «hay una reclusión y una renuncia y un abandono de todo menos de la paz consigo mismo que no están dictados por la cobardía, sino por el orgullo» (p. 99). Esta intranquilidad espiritual proviene de su fracasada evasión con María Timoner y su compensatorio matrimonio con la hija del guardabarrera, esposa cuyo recuerdo vive en los objetos que ésta cosió durante la ausencia de su marido (pp. 106, 107).

El destino de la hija de Gamallo está íntimamente relacionado con el de Región y el del doctor. El coronel Gamallo, su padre, fue el que llevó las operaciones contra Región, alterando el orden sagrado de este lugar en persecución del Jugador, que le había ganado su dinero y su amante, María Timoner. El hijo de ésta, Luis I. Timoner, combatiente republicano, será el amante de la hija de Gamallo,

la cual aparece cuarentona durante la declinante tarde (p. 100) en la clínica del doctor, lugar «en el que sólo lo incurable tiene acogida y en el que no se sabe otra cosa que de la predestinación» (p. 101). Su llegada a Región —proyecto de vida metaforizado en el título de la novela— se efectúa a través de penoso viaje cuyo término pocos alcanzan, aunque aquellos que lo hacen permanecen en el lugar por haberse acostumbrado a la paz y al aislamiento (p. 102). La razón de la visita de esta desencantada joven es la de buscar una justificación, un consuelo o preservación de la experiencia amorosa que trata de restaurar (pp. 115-117). El viaje mítico, el regreso a Región tiene como fin conquistar su propia individualidad en la casa: «Supongo que vengo por todo eso, en busca de una certeza y una repetición, a volver a pisar el lugar sagrado donde el conjuro de un perfume y un exorcismo resucitarán los héroes desaparecidos..., no pretendo reconstruir nada ni desenterrar nada, pero sí quiero recobrar una certeza —lo exige una memoria viciosa, amamantada por su enfermiza mitomanía—, que es lo único que puede justificar y paliar mi cuarentona desazón» (pp. 300-301). Al pasado va a buscar momentos de placer consciente, sin embargo, de la dificultad de una lucha contra el tiempo. La memoria puede servirle como forma posible de recuperación del tiempo de la gratificación y la realización.

La visitante actualiza a la vez la desazón del doctor, para quien aparentemente el pasado no cuenta (p. 105) y cuyo futuro depende de fatídicos presagios, en contraposición a la hija de Gamallo, quien ha venido a «devolver un poco de calor a los años que tiene por delante» (p. 265).

La ausencia de la madre, las traumáticas experiencias amorosas con aquellos republicanos que tenían derecho a violarla (p. 163), la ausencia del padre, a quien sólo recuerda por la esporádica visita al colegio y por la conversación telefónica cuando es tomada como rehén, son vivencias que quedan sintetizadas en este pensamiento: «En algo más que una semana sufrí todas las consecuencias: un padre muerto, un amante desaparecido, una educación hecha trizas, un conocimiento del amor que me incapacitaba para el futuro» (página 159).

El estado de desamparo y ruina del doctor y la hija de Gamallo es compartido por un tercer elemento: el misterioso niño que habita en el piso de arriba, personaje que abandonado por su madre vivió encerrado durante los últimos años de la guerra al cuidado de Adela hasta el fin de la guerra civil, cuando pasó a estar bajo la tutela del doctor. Este niño se relaciona también con la frustrada mater-

nidad de la hija de Gamallo, la cual, al volver a Región, ve a este mismo niño con gafas que había visto en 1936 (p. 309), el cual pronuncia su nombre y el de su marido (p. 310).

El tiempo le ha sido igualmente usurpado a este niño, el cual se refugia en un pasado desprovisto de encanto infantil, movimiento simbolizado en ese juego de bolas que el pequeño practica a través de los años, en un deseo inconsciente de recuperar los frustrados proyectos juveniles que el pasado abortó. La separación y el encierro no han logrado eliminar los impulsos afectivos del niño con el lazo materno, y al comunicarle el doctor que la viajera no es su madre, éste lo apuñala (p. 314). El lamento del perro y el ruido del disparo del Numa simbolizan vuelta al orden fatal del memorioso monte de Región que, impasible ante los actos humanos, guarda y preserva el pasado. Para la viajera la búsqueda del pasado personal, del lugar, es la búsqueda del paraíso perdido que nunca alcanza, pues la hija de Gamallo morirá, fundiéndose con el lugar que le arrebata la vida. El tema del regreso se convierte, pues, en el tema de la condenación.

Instinto-razón

Volverás a Región presenta el conflicto entre instinto y razón. El doctor cree que la familia es la verdadera trampa de la razón, y su dialogante, la hija de Gamallo, confirma esta idea de que la norma, es decir, el superego (razón), fue la causa de su condena, así como del sentimiento de culpabilidad por la supuesta transgresión moral cometida contra la colectividad. El desarrollo de su instinto no es posible en una sociedad represiva, y al término del relato, el principio de la realidad se le impone, conduciéndola hacia la muerte, después de la renuncia total del placer. La necesidad afectiva a nivel familiar y amistoso le fue negada por la sociedad-razón, trauma que le produce una insuperable esquizofrenia personal (p. 172). El doctor le aclara cómo la enajenación es el resultado actual, final lógico que sigue a la racionalización del impulso (páginas 254-255).

Aunque es la razón la que inicia el movimiento de captación del presente y el pasado, los personajes tratan de aprehender las motivaciones de una conducta determinada por el instinto. La forma en que se lleva a cabo la recreación del pasado temporal, o relación del ser con las cosas es a través de la «sub-expresividad; su conformación a ellas (relación ser y cosas) se efectúa más desde los

sentimientos del temor, odio, esperanza, que desde las categorías propias de la mente o praxis» (9). La viajera se deja guiar por el impulso vital, instinto, para captar la conciencia de su pasado, al que vuelve más por racionalización afectiva (Proust) que por sensación (Bergson). El retorno al pasado se efectúa mediante la apoyatura mecánica provocada por distintas sensaciones: coche (luz y sonido), el disparo, el picaporte que clausuró una época, etc. (páginas 248, 249, 253, etc.).

Temporalidad

En Benet, como en Faulkner, más que una filosofía del tiempo se trata de expresar el sentimiento de la conciencia. Los personajes buscan la totalidad mediante la incorporación de diversos momentos del pasado, presente y futuro, pero fundamentalmente el contenido de su conciencia explora los resortes que le den una fijeza y consistencia en el presente, porque «el pasado ilumina un presente desmemoriado» y el futuro «es un engaño de la vista» (p. 175). Los personajes saben que el pasado no produce nostalgia y se cuestionan por qué cuando ese pasado les fue presente no produjo nada. La futurización del pasado ha devenido un terrible presente. Respecto al pasado existen dos impulsos para el doctor y la viajera: *a)*, olvidar ese pretérito lleno de experiencias desgraciadas; *b)*, recuperarlo, totalizarlo, identificándose con él. El doctor ha detenido el tiempo y su desconcierto y estupor lo han mantenido en estado absorto, sin pasión (pp. 143-144), sin aparente preocupación por el pasado hasta la llegada de la viajera. Resultado de ese pasado exento de recuerdos afectivos es la presente soledad del doctor, quien llega incluso a pensar que su padre, el telegrafista, vivía bajo la tutela del Numa y que su madre era la que disparaba en una especie de fiesta saturnal que preparaba al hijo al regreso al útero, «para borrar los errores y descarríos de la edad presente y preparar el nacimiento de una nueva raza» (p. 144). Este pensamiento se relaciona con la «herencia arcaica» de Freud como forma de identificación del niño que careció de amores compensatorios.

El diálogo entre la viajera y el doctor es interrumpido por esas voces del pasado a las que no presta atención, porque ni el pretérito, vivido como miedo, ni el futuro, vivido como angustia, pueden mitigar su desazón: «El presente ya pasó y todo lo que nos queda es lo que

(9) El mundo pre-preceptivo de *Volverás a Región*» en *La sociedad española en la novela de la posguerra* (Nueva York, Eliseo Torres & Sons, 1971), p. 174.

un día no pasó; el pasado tampoco es lo que fue, sino lo que no fue; sólo el futuro, lo que nos queda, es lo que ya ha sido» (p. 245). El pasado es la esencia del futuro, pero como ese pasado se recuerda en ruina, así el futuro también representa un tipo de destrucción. La viajera cree que el pasado suprimió el condensado futuro y, consciente de la irrealidad de todo presente, quiere regresar a esa edad de anteguerra donde gozaba de cierta armonía. Quiere recuperar la fe en el pasado y, por ende, en el futuro, mediante el rescate de cierta identidad en su pasada juventud para restaurar así la confianza en el futuro. Sin embargo, la memoria, el vehículo de liberación, trata de justificar la ruina del presente: «Es cierto que la memoria desvirtúa, agranda y exagera, pero no es sólo eso; también inventa para dar una apariencia de vivido e ido a aquello que el presente niega» (página 247). El tiempo, pues, defrauda toda esperanza de identificación a los personajes, pero mientras en la viajera existe una cierta esperanza en el futuro («En realidad el presente es muy poca cosa: casi todo fue», p. 260), en el doctor, la vivencia temporal se traduce en el último estado de desesperación (p. 264). La viajera, reiteradamente, pregunta sobre el motivo de su viaje, pues sabe que ha venido por una certeza «a pisar el lugar sagrado donde el conjuro de un perfume y un exorcismo resucitarán los héroes desaparecidos, los que inocularon en mis entrañas estériles las células cancerosas de su memoria, para recuperar su presa postrera» (p. 301), mientras el doctor busca el enigma de su destino en el dolor de la memoria que anuncia un terrible futuro. Ella tiene plena conciencia de que su salvación depende de su capacidad de identificación con esos momentos del pasado que contienen los fundamentos de su yo profundo: «Es cierto, yo no soy la que yo conozco porque la imagen que tengo de mí ha sido trazada en la soledad, purificada por el abandono e idealizada por el amor propio, pero no se corresponde con la imagen de la joven que no acudió al teléfono, pero sí al rincón del alemán...» (p. 305).

El fantasmal encuentro del doctor y la viajera termina con la muerte del primero y la desaparición de la segunda, ambos orientados no hacia el devenir, sino hacia la nada que lo precede, hacia la muerte o liberación total, final.

«UNA MEDITACION»: SEGUNDA VARIACION SOBRE LA RUINA TEMPORAL

En 1925 aparece *Ideas sobre la novela,* de Ortega y Gasset, cuando el naturalismo había perdido su dominio director, y en 1968 se publica *Volverás a Región,* de Juan Benet, primera parte de un trilogía *(Una meditación,* 1969, y *Un viaje de invierno,* 1972), que representa la reacción contra el realismo crítico de los miembros de la *Generación de 1950.* Benet, como Ortega, define la novela como intrascendente (10), sin propósito moral o social, sólo como un objeto de arte, por lo menos teóricamente, pues toda la obra de un creador es una forma de actividad humana como respuesta a una situación que le plantea la realidad con la cual es necesario estar vinculado. Los temas novelescos de este escritor madrileño —la ruina, la ruina de una ruina— son un puro pretexto para provocar toda una serie de reminiscencias sobre las que construye los fantasiosos orbes de sus personajes que herméticamente incomunican al lector de su realidad fáctica. Los generales títulos de su trilogía explican la carencia de acción, parálisis que resulta en un necesario mejoramiento de la técnica novelística, tesis —la de los nuevos derroteros de la novela por agotamiento de temas y énfasis en la técnica— que profética y acertadamente pronosticó Ortega y Gasset. Novela, pues, la de Benet morosa, cerrada, basada esencialmente en la realidad interna o profundidad sicológica mediante una técnica depurada.

Una meditación (11) presenta muchos puntos de contacto con *Volverás a Región,* primera obra del ciclo novelístico de Benet. El arbitrario espacio continúa siendo Región y el narrador de *Una meditación,* como el doctor Sebastián y la hija de Gamallo, explora las vivencias del pasado para tomar conciencia de la ruina física-moral. Las coordenadas del odio y el miedo siguen determinando la conducta de los seres que pueblan estas ruinas. Algunos de los personajes de *Volverás a Región* reaparecen en *Una meditación:* el doctor Sebastián, el médico de la tía María (p. 4); Gamallo (p. 108); la Muerte, la persona que regenta la fonda (p. 124). La geografía mitológica de *Una meditación* presenta afinidades espaciales con la imaginaria Región y la guerra civil, sin tener la importancia temática que este conflicto presenta en *Volverás a Región,* sigue funcionando como el motivo cen-

---

(10) «En definitiva, el último que me plantearía es el sociológico, la pregunta ¿para qué?, que no me preocupa nada. Escribo, en definitiva, porque me distrae, me entretiene, y es una de esas cosas de las que no me harto nunca», Antonio Núñez: «Encuentro con Juan Benet», *Insula,* 269, abril 1969, p. 4.

(11) *Una meditación.* Cito por la edición de Seix Barral, S. A. (Barcelona, 1970).

tral provocador de la ruina personal, familiar, geográfica y moral encarnada por el narrador desde su juventud. El narrador es partícipe y heredero del odio de su abuelo contra Bonaval, conflicto clasista cuyo origen se remonta a la guerra civil. En el plano temático es fundamental, como en *Volverás a Región,* el viaje, y el retorno del narrador-protagonista de *Una meditación* se puede equiparar al de la viajera de *Volverás a Región,* que llega a casa del doctor para comprobar la ruina pasada y su vacío futuro.

El motivo de la vuelta está íntimamente relacionado con la inútil búsqueda que de su mismidad llevan a cabo los personajes de *Una meditación,* itinerarios que pueden agruparse en dos categorías: A) Viajes de los que regresan del extranjero, Cayetano Corral vuelto en la década de los cuarenta e instalado en almacén (p. 74); Leo regresa en los sesenta para restaurar su casa paterna (pp. 186-187); Mary, casada en el extranjero con Julián, vuelve después de una ausencia de seis años (pp. 99); Bonaval retorna después de la guerra civil, página 213). B) Itinerarios dentro de España: Jorge, a la Cueva del Indio (p. 262); Carlos-Leo, a la Sierra (pp. 159, 204); narrador que vuelve a la muerte del profesor Jorge y después de la desaparición de Mary (pp. 63, 64, 11, etc.).

El discurso del narrador nos pone en contacto con su vida interior, con la desesperada búsqueda de su unidad por la memoria, instrumento para incorporar su yo, sus vivencias y las de los que estuvieron en contacto con su vida desde la infancia. Ese sentido de lo oculto e inexplicable que pertenece a la naturaleza de las cosas y que el innominado narrador-personaje intenta descifrar, explica las aclaraciones que éste hace sobre los acontecimientos o sentimientos que registra y el tono indeciso, vacilante, con que nos introduce en el orbe de su fábula («según me contaron», p. 233; «me temo», p. 215; «según he oído decir», p. 42; «como se verá más adelante (o no se verá, creo que eso da lo mismo)» (p. 9), etc. La acción narrada se extiende desde 1920, cuando el niño recuerda a su extravagante tío Alfonso (página 172), a la década de los sesenta, cuando vuelve Leo (pp. 186-187). Los recuerdos del niño-narrador se van pautando con sus distintos regresos, cada uno de los cuales supone una nueva frustración: «Yo, yo, me repetía: ¿a santo de qué voy a volver? ¿En dónde está la virtud de la prueba? ¿Qué puedo encontrar que me sirva de clave para encontrar la razón —no ya la justificación—, ni de ser lo que fui ni lo que esperé, ni de poder esperar ya otra cosa que no ser nada ni al menos poderme anticipar al no sé nada para ser algo dejando de ser nada?» (p. 65).

El padre de este niño-narrador desaparece al iniciarse la guerra (p. 47), muriendo posteriormente de ansiedad (como su amigo, el republicano Enrique) durante el conflicto (p. 72), pérdida que marca el comienzo del carácter escéptico, pusilánime del narrador hacia el pasado y el futuro, especialmente después de las desapariciones de Jorge y Mary. La vuelta implica para este ente de ficción el enfrentamiento con la ruina y el odio, cuya semilla procedía de la enemistad entre su abuelo y la familia Ruan de Escaen (12), escisión que se ratifica por el matrimonio de Mary y Julián (Ruan), así como por la rivalidad provocada por la fabricación de licor entre el abuelo y Carlos Bonaval (Ruan). Toda narración, a pesar de su lógica inmediatez, es siempre evocación, memoria, recuperación de un pasado que los personajes presentizan como única vez de salvación individual, según nos confiesa el testigo central del relato: «Casi todo lo que ahora trato de traer a mis ojos tiene ese cariz, no como consecuencia de la ruina, sino a causa de la memoria; debe de ser la facultad de toda especie dolida, que necesita saber en parte lo que fue —o contar en sustitución del conocimiento de un paliativo engañoso— para vencer el dolor que le produce lo que es» (p. 52). Esta reminiscencia se efectúa en *Una meditación* por la racionalización afectiva (Proust) más que por la sensación. Como los datos de la memoria son limitados y arbitrarios, el narrador completa su testimonio con observaciones y digresiones sobre las causas que provocaron y mantuvieron su ruina. La reflexión distingue de la memoria habitual, las circunstancias normales y no las anormales (pasión), coexistiendo junto a la memoria voluntaria la involuntaria que estimula la pasión: «El día en que se produce esa inexplicable e involuntaria emersión del recuerdo, toda una zona de penumbra, que parecía olvidada y sobre la que el afán de conocer había perdido todo estímulo» (p. 31).

El discurso se basa en el soliloquio obsesionante del niño-adulto-narrador iniciado antes de la guerra civil, soliloquio por comunicar emociones y estados de conciencia próximos a la superficie más que identidad síquica (monólogo interior). El contenido de los personajes se nos da sin ahondar en el subsconsciente o mundo onírico y sin distinción en los distintos niveles de conciencia de los personajes, los cuales no se expresan según una lógica variedad lingüística, si

---

(12) En la familia del abuelo del narrador se encuentran: hija Isabel, casada con Luis Torréns; Luisa; Soledad Hocher y su hija Cristina; Mary, casada con el profesor y después divorciada de Julián y posteriormente unida al médico. En la familia rival, los Ruan: Jorge, padre y el hijo poeta; Elvira, hija del abuelo, casada con Antonio; el hijo Enrique (de quien Julián era tutor), desaparecido en la guerra civil, y Ricardo, el hermano del abuelo (que aparece igualmente como tío del narrador, p. 35). En el círculo de amigos de los Ruan: Carlos Bonaval, señor Hernau, doctor Sebastián, Valentín Corral, padre de Cayetano y Emilio Ruiz, pariente lejano de los Corral.

exceptuamos el nivel metafórico, cuya riqueza y variedad requiere un estudio separado. La conciencia memorística del niño-narrador aparece dotada de una gran capacidad de movimiento que al anotar la destrucción interior elimina todo tipo de organización mecánica: «Para la memoria no hay continuidad en ningún momento: una banda de tiempo oculto es devorada por el cuerpo y convertida en una serie de fragmentos dispersos, por obra del espíritu; para ella sólo el cuerpo es inmortal —evanescente pero inmortal— por lo mismo que es el espíritu lo que muere» (p. 31). No hay, pues, cronología, pues no hay nada que analizar, aunque sí existan digresiones, comentarios que más que aclarar acentúan el carácter inaprensible del tiempo.

La memoria —que rechaza la razón y la voluntad (p. 33)— aparece como archivador del pasado más que como conservador de éste. Memoria representativa que busca la continuidad perdida, el recuerdo como vivido y su presente actualización. Además de la función reguladora de la memoria ésta posee un nivel afectivo (pues sentir y conocer pueden, según Proust, reforzarse y no oponerse) que hace reaparecer estados anímicos, emotivos en un afán de mantener la experiencia del pasado. El adulto trata de comprender desde el presente la oscilación, superposición y confusión de sus sentimientos hacia su prima Mary, a quien por primera vez acompañara a Escaen a jugar al croquet (p. 34). El recuerdo, a menudo, guarda un hecho (que no recoge la memoria) conservando ese sentimiento afectivo de la pasión que la memoria elimina (13), pues la pasión se sacrifica con el paso del tiempo a la costumbre, la repetición. La reflexión trae, pues, a veces, el elemento afectivo del personaje-narrador que fue registrado por la memoria y no el sentimiento, pero que posteriormente surge por asociaciones de carácter incidental: «Tiempo atrás hube de recordar que en aquel día y en aquella ocasión sufrí una caída —al pretender alcanzarlos porque estaba retrasado— que me produjo, además de una herida en la rodilla de poca monta, la acongojante sensación de perderme la entrada de Mary en la terraza donde la esperaba la familia de Ruan» (pp. 28-29). El gesto «heroico» de levantarse inmediatamente después de la caída para ver a Mary le explica al per-

---

(13) «Es el recuerdo, esto es, la memoria de la pasión, la memoria específica de aquellos momentos de la existencia en los que la memoria no compareció para hacerlos posibles. Porque si la pasión no es otra cosa que el agente catalizador capaz de transformar un tiempo en suspensión en existencia depositada, en cuanto lo hace posible (y una vez que lo ha consumado) su presencia empieza a ser superflua, tanto como la de la memoria comienza a ser necesaria para reconocer la naturaleza del nuevo precipitado. Así que, en cierto modo, pasión y memoria no son nunca simultáneas, sino fases diferentes de un proceso que se inicia con el momento de divergencia y descontento de un espíritu al que la memoria le distrae de su función para disociar el tiempo...», *Puerta de tierra* (Barcelona, Editorial Seix Barral, S. A., 1970), p. 96.

sonaje en el presente la razón por la que Mary «había despertado su atracción y admiración» (p. 29). Este recuerdo se reitera en numerosas ocasiones, como cuando con motivo del homenaje al poeta Jorge de Ruan el narrador evoca a Mary (entonces muerta, pp. 239-240). El personaje-narrador asocia con Mary el exilio cuando ésta se despide de Julián antes de la guerra civil (p. 50), o cuando Mary vuelve del exilio en los cuarenta (pp. 33, 34, 100). Las consecuencias de este exilio, tras el cual se corre un telón (p. 50), provocan la vuelta a episodios anteriores a la guerra de alguna forma relacionados con este destierro.

Meditación, pues, como reflexión o reversión de la conciencia sobre sus propios actos. Reflexión sicológica donde el problema del conocimiento se relaciona con una actividad síquica; reflexión que surgida de las ideas, no de las sensaciones, se proyecta sobre el pasado, pero sin separarse del presente, única e inescapable realidad del personaje-narrador. El homenaje al poeta desaparecido y el descubrimiento de la lápida constituyen unos tipos de asociación donde la memoria se relaciona con el odio que ha minado a Escaen y que finalmente mina la lápida (pp. 56, 111, 228, 238). Por otra parte, el presente tampoco es tiempo, pues la memoria, la facultad que lo organiza, lo anula al clasificarlo. El concepto de tiempo como posibilidad se esfuma porque lo previsto (futuro) por la memoria es menos tiempo. El personaje niño-adulto se siente bajo la influencia de un pasado que no puede abolir y esto le enfrenta con un destino cuya futurización no es temida, pues lo que realmente le preocupa es la inalterabilidad del pasado como destino. El destino, al no aparecer asociado con ninguna sucesión cronológica que un posible determinismo temporal pudiera implicar, explica el multiperspectivismo y las ocasionales confusiones que sufre el narrador. El pasado aparece como un bloque, no como presente sucesivo, lo cual justifica ese continuo enunciativo sin divisiones en capítulos o convencional puntuación que adopta el texto.

El sentimiento afectivo introduce la esperanza que, aunque racionalmente justificada, no encuentra su realización cuando trata de cumplir las promesas que no se cumplieron en el pasado (p. 64). La imposibilidad de asimilar ese yo al pasado, cuyo mejor atractivo era la proyección del presente en cuanto acontecimiento completo, pasado, implica que la futurización, el destino, sólo sirve para acentuar la confusión del narrador: «La vida humana es demasiado larga en la cuenta de los días, pero muy breve en la de los momentos. Sin ese juego —y sin esa ilusión de poder convertir el tiempo en momento—, ¿qué queda?» (p. 321). Después de haber fracasado en incorporar ese

pasado a su yo, el personaje de *Una meditación* teme que su destino no esté configurado y que el amor (problemática solución) sólo sea un verdugo (p. 66), siendo la conciencia de ese futuro vacío lo que destruye el presente (p. 71).

El destino fatalista en Benet, como en Faulkner, proyecta al personaje y al lector un enfrentamiento con las cosas que permanecen ocultas y que evidencian el carácter ominoso de personas, lugares y objetos. En el primer apartado nos encontramos en *Una meditación* con el Numa (pp. 50, 149, 246); la Muerte (pp. 124, 307); el Indio (páginas 159, 204, 262); el Penitente (pp. 297, 300); Antonio, el hermano de Camila, que tiene un sentido fatalista de todo (p. 264); el tío Ricardo (cuyo equivalente en *Volverás a Región* sería el padre telegrafista del doctor Sebastián), que anuncia con sus auriculares la guerra (pp. 39, 40, 176, 217, 246). El sitio que marca profundamente el destino de algunos de los personajes es el cobertizo de Cayetano Corral, donde se conocen Carlos Bonaval y Leo (p. 199), mujer a la que el propio Cayetano admiraba. En este mismo sitio Carlos Bonaval conoció a Jorge y a este «altar del Tiempo y la Palidez» iría, después de haber sido incendiado, en acto expiatorio (pp. 82-83). Entre los objetos portadores de fatídicos presagios se destaca la carta de Cayetano Corral a Carlos Bonaval previniéndole de un posible peligro (pp. 205, 209, 280, 286, 287, 311, 327) y el reloj (pp. 74, 80, 83, 165, 287, 288).

La referencia al reloj averiado sirve de base a la idea central de la ruina o tiempo detenido que exento de continuidad pone de manifiesto los desórdenes de la conciencia, especialmente en relación con el vacío y paralización provocados después de la guerra civil (p. 90), conflicto que sume al pueblo en la quietud e irracionalidad, estatismo que se romperá con la conciencia del tiempo. El reloj parado simboliza ese compás de espera, frágil orden donde se aloja la latente hostilidad, la cual se hará patente cuando el reloj empiece a andar (páginas 285-286). El personaje que cuida la ausencia del sentido de la duración del reloj, cuyo posterior funcionamiento traerá imprevisibles males, es, como ya hemos visto, el extravagente Cayetano Corral vuelto en 1940 e instalado en el barracón para componer el reloj, «cuya obligación era marcar con el silencio el compás de espera entre la vida y la existencia» (p. 74). Realmente empieza a trabajar en el reloj cuando descubre que Leo y Bonaval se han ido de excursión a la Sierra, viaje que alterará, como veremos, la vida de muchos de los personajes. La acción de Cayetano parece determinada por el deseo de regularizar la ausencia de la amada, o puesta en marcha de un tiempo que inexorablemente desemboca en un futuro catastrófico. El

reloj que estuvo incapacitado para medir el tiempo se transforma en virtud de la pasión amorosa de Leo en agente destructivo. El propio reloj toma conciencia de que el tiempo es más pesado cuando puede ser advertido, medido (p. 81) y el pacto entre Cayetano y el reloj, basado en la abstracción del tiempo, se rompe después del abandono de Leo, cuando el tiempo se convierte en algo independiente, nefasto, contabilizador de un infausto futuro. Al ponerse en marcha el reloj —*después de que Cayetano se entera de la muerte de Jorge y del* incendio de la casa de Mary— el tiempo se transforma en pronosticador de tragedias (p. 82), pues su marcha regulada en el reloj implica una especie de robo de la existencia al tiempo por la contabilización de la cantidad de existencia que hay que pagar para el consumo de cuota de tiempo cronológico (14).

La puesta en marcha del reloj (p. 287) se transmite a todos los relojes del mundo, que hasta entonces han permanecido parados, expandiendo su mortal latido que afecta a seres y objetos (15). El genio maligno detenido por la inactividad de este instrumento renueva su perniciosa influencia a partir de la reparación de Cayetano Corral. El tiempo está íntimamente relacionado con el amor y la muerte, dos formas de destemporalización. El amor constituye, en la mayoría de los personajes de *Una meditación,* la única posibilidad de lograr la liberación de miedos y terrores que le impidieron realizarse totalmente como seres humanos, y la idea de la muerte impregna la vida y acciones de los personajes de un sentido fatalista del tiempo.

Emilio Ruiz, el ex falangista, trata de superar sus represiones y complejos sexuales (cuyo origen se encuentra en la guerra civil) en distintas aventuras amorosas que terminan en el fracaso. Leo lo desprecia (p. 188), como la belga que se refugió en la fonda, y la dueña de la pensión, la cual es consciente de la imposibilidad que la pasión sexual de Emilio pueda tener contra su soledad (páginas 308-309) (16).

En el poeta Jorge la rivalidad con el padre se canaliza, en forma compensatoria, por el allanamiento de la morada sexual de Camila,

---

(14) «Pero al hombre —muy al contrario— no le es dado sino que lo tiene él —de suyo— y es (y no paradójicamente) lo que tiene que dar a cambio de existir; es la dimensión heterogénea con todas *aquellas que hacen posible su llegar a ser, la que da a cambio de dinero,* de habitación, de amor y que —incluso durmiendo— sabe que está obligado a dar pausada y constantemente a cambio de seguir en el reino de los vivos», *Puerta de tierra...*, p. 91.

(15) Consecuencia del latido que afecta a todo es el fatalismo que envuelve las acciones últimas del penitente que pega fuego a la bolsa de gas que provocaría el hundimiento de la cueva donde está el Indio, donde también se encuentran el capataz y el patrón que esperan al Indio para matarle (p. 328); Camila no puede conciliar el sueño pensando en el hijo calvo que le nacerá, según profecía del barbudo cura; etc.

(16) Las descargas sexuales, forma de liberación de las represiones sicosomáticas de Emilio, se efectúan en forma de orgasmos que éste tiene a la puerta de la habitación de la dueña de la fonda (p. 135).

una de las dos hermanas prostitutas, la cual le fue presentada por otra de sus amantes, Rosa de Llanes (p. 260). Jorge regala una rata a Camila por asociación con el recuerdo del hombre que limpiando la cañería salió con una rata adherida al brazo, la cual despegaría mediante un mordisco. La cañería, como la Cueva del Indio (llena de imágenes eróticas, p. 328), es un símbolo erótico del centro femenino relacionado con la vagina, o lazo materno del que Jorge careció. La rata simboliza el mal, el castigo por la satisfacción del instinto. La liberación final de Jorge se produce en forma de muerte después de su viaje con Camila por la Cueva del Indio (p. 262), fatal condena a la que parece precipitar una pasión amorosa en la que falsamente había confiado.

Carlos Bonaval y Leo viven, por su parte, una aventura amorosa en la que buscan una solución a su conflicto, o enigma de sus vidas, aunque, como en los casos anteriores, la relación sexual los sume en el vacío. La actitud inicial de la relación Carlos-Leo se basa en la mutua desconfianza (p. 322), pues ninguno quiere sacrificar su mismidad, aunque en ambos exista una tenue esperanza de montar sobre su mutua ruina una especie de compenetración, situación ambivalente de quien desea descubrir su yo en el otro, temiendo a la vez que el despertar de ese yo fuerce a la explicación de las razones por las que se mantuvo el yo encerrado tantos años: «Su recelo estaba justificado y su recíproca prudencia era la mejor prueba de la magnitud de la hecatombe que cualquiera de ellos —y sobre todo Bonaval— presentía si se decidía a tomar la pasividad del otro como una invitación a sus propias iniciativas... extraño respeto a su intimidad —que ninguno de los dos estaba dispuesto a entregar sin menoscabo, a cambio de cualquiera sabe qué conjeturas que dominaban sendos ánimos— para levantar sobre sus ruinas el edificio de una compenetración —inédita para ambos— por más singular, elaborada y pretenciosa, mucho más catastrófica» (p. 322). El problema de Carlos radica en su deseo de tener conciencia de su independencia, libertad y saber que sólo podrá conseguir su meta identificándose (por unión o eliminación) con ese *alter ego* que acaba de despertar y que, personificado, le persigue en la encrucijada (p. 235); su salvación depende de la fuerza con que rompa con ese pretérito que lo enclaustró bajo la utópica esperanza de un posible orden (p. 326). Carlos, poseyendo a Leo, trata de incorporar al amado a su caótico orden, pero ella cae en expresión beatífica, en el olvido, y posteriormente Leo, continuando su viaje a Titelacer, tiene completa certeza de que sólo existe la nada. Carlos sale de la casa dejando a Leo en un éxtasis (o tiempo detenido

que anuncia un futuro aciago) sobre la cama en posición de cruz de San Andrés (símbolo de esas dos partes del alma, razón y pasión, unidas en un nuevo orden de contrarios) y al salir se tropieza con el hombre de amarillo, color que anteriormente aparece asociado con seres (capataz, penitente, patrón, Indio) condenados a otro trágico final. El acto de expiación de Carlos, restregándose con las cenizas del destruido barracón de Corral, se califica como «consuelo en la desesperanza» (p. 329) de quien no encontró en la aventura, el viaje y el amor solución a su problema. El itinerario, la búsqueda, la salida del laberinto termina con el retorno al comienzo del ciclo natural, a ese invierno que, descomponiéndose en marzo (p. 313), no logra clausurar totalmente el invierno, estación que simboliza la salida del reino del temor, del miedo hacia un problemático futuro que se tornará fatalmente trágico: «En verdad casi toda historia de amor es un viaje a los infiernos, en el corazón del invierno, al término del cual el mundo curado de su parálisis recobra su animación. Bonaval lo sabía muy bien, pero aun así no le dijo: "Aguarda; no ha llegado todavía el momento de traer a colación tu lastimera experiencia. No existe experiencia amorosa como no existe tampoco para las estaciones. Existe la ley del ciclo y a ella hay que atenerse"» (p. 320). La animación, la pasión que el mundo recobra con la historia de amor, o viaje a los infiernos de Carlos-Leo, se resuelve, pues, trágicamente, y Bonaval, al sentir el agitado latir que ha invadido a la amada, toma conciencia de la inutilidad de su pasión convencido de que «el viaje de invierno había terminado» (p. 327).

RAZON, NOSTALGIA Y DESTINO DE «UN VIAJE DE INVIERNO»

Un viaje de invierno, de Juan Benet, cierra el ciclo iniciado con *Volverás a Región* (17) en torno a la búsqueda del destino por unos personajes, aspiración que concluye en cada uno de los tres relatos con el fracaso de este proyecto de individuación.

La clave de *Un viaje de invierno* se encuentra en el viaje (18) que la hija de Gamallo emprende a la clínica del doctor para recobrar su individualidad y superar su desazón y soledad: «Supongo que vengo por todo eso, en busca de una certeza y una repetición, a volver a

(17) Las citas corresponden a *Volverás a Región* (Barcelona, Ediciones Destino, 1967); *Una meditación* (Barcelona, Seix Barral, S. A., 1970); *Un viaje de invierno,* 2.ª ed. (Barcelona, La Gaya Ciencia, 1971).

(18) El motivo del viaje —como la hija de Gamallo que va a la clínica a comprobar su ruina *(Volverás a Región)* y la misteriosa excursión que Leo y Bonaval hacen a la sierra, alterando de esta forma el destino de muchas vidas *(Una meditación)*— vehiculiza la exploración que de sus vivencias llevan a cabo los personajes.

pisar el lugar sagrado donde el conjuro de un perfume y un exorcismo resucitarán los héroes desaparecidos, los que inocularon en mis entrañas estériles las células cancerosas de su memoria» *(Volverás a Región,* p. 300). En *Una meditación,* la segunda parte de la trilogía, el simbólico itinerario concluye con la fatal vuelta al ciclo natural de ese marzo que, después de un tenebroso invierno, anuncia una engañosa primavera portadora de signos ominosos. Cada viaje supone la renovación de una esperanza que la falsa pasión despierta en la razón, promesa que se satisface y que termina, como en el caso de Bonaval, con la toma de conciencia sobre la inutilidad de su pasión.

El análisis de los más destacados incidentes en *Un viaje de invierno* nos ayudará a penetrar en los secretos móviles de las conductas de unos personajes obsesionados por la aprehensión de un estado anímico con el que poder identificar su secreto anhelo de libertad.

Viaje-fiesta

La indeterminación del viaje sugerida por el artículo de *Un viaje de invierno* parece aludir a los varios itinerarios que en el relato simbolizan la futilidad del regreso de los que intentan alcanzar la comprensión de su destino personal, así como la frustración que sigue a esta fallida tentativa por dilucidar su contingente existencia. Siete recorridos podrían considerarse en esta narración: *a)* la vuelta de Coré, la hija de Demetria, cuyo retorno se celebra con la fiesta; *b)* el posible regreso de su marido Amat, cuya marcha se conmemora; *c)* el viaje de los invitados a una fiesta, que en principio constituía la celebración de los esponsales de Demetria y Amat; *d)* el viaje de Arturo; *e)* la salida de Demetria de la casa, después de doce años, para cancelar el pedido de las invitaciones; *f)* la llegada del Intruso, posible familiar de los Amat; *g)* la ruta del músico.

El reiterativo imperfecto nos introduce en la costumbre o rito de la celebración de la vuelta de la hija de Coré, preparada por su madre Demetria, evanescente personaje que aparece bajo los nombres de «La Obscura» y Nemesia *(Un viaje de invierno,* pp. 64 y 112) en confusa proteicidad que caracteriza a los personajes benetianos, nebulosos entes como esos recuerdos que inútilmente tratan de fijar y descifrar. La dimensión espacial de este relato continúa siendo una Región «yerma y desolada» (p. 18) en perfecta adecuación con el alucinado y solitario vivir de sus pobladores (19). La fiesta, sin em-

(19) La simbiosis entre el espacio novelesco como entidad autónoma y los personajes en *Volverás a Región* (recurso narrativo que podría extenderse a las otras dos partes de la trilogía) ha sido analizada por Ricardo Gullón en «Una región laberíntica que bien pudiera llamarse España», *Insula* (319), junio 1973, pp. 3 y 10.

bargo, conmemora actos espaciohistóricamente no registrados, quizá porque la duración que el personaje trata de captar elimina toda impresión espacial.

Bajo el pretexto de la vuelta de su hija Coré, de cuya existencia hay prueba en cierto registro, y el posible retorno de su marido Amat, de cuya existencia no hay prueba fehaciente, vive Demetria su deseo en una soledad como condición, soledad que intenta romper con un acontecimiento donde poder ejercer su voluntad, introduciendo la sorpresa, pero sin hacer de esta interrupción una ley, una repetición. Demetria quiere provocar el cambio con una fiesta, rechazando todo registro histórico, para autodefenderse contra un destino amenazador. El viaje está, pues, indefectiblemente unido a la fiesta (no convocada, imaginada como respuesta y personificación de un vehemente deseo), cuyas implicaciones son: *a)* suspensión del rigor, la rutina; *b)* forma de hacer volver a su marido y combatir la soledad ocasionada con su marcha, superando igualmente la enemistad con la familia de los Amat; *c)* instrumento para ejercer su voluntad.

La repetición de la fiesta bajo fechas y circunstancias ambiguas que la continuidad no puede archivar crea un elemento de confusión que trae a un pretérito próximo el tiempo prerracional, inmemorial («en el limbo del ser-fue», *Un viaje*..., p. 103), en una más allá de la frontera de todo acto de recordación. Este tipo de preterización, basado en una superación del vacío pasado y futuro, hace presente todo el contenido de la conciencia en la actualización de un instante que, pese a su fugacidad, constituye, durante la fiesta, «el único momento del año que merecería llamarse vivido, no frustrado por el hastío ni atormentado por el después» (*Un viaje*..., p. 116).

La fiesta no es convocada, pues, con ninguna finalidad, aunque el viajero se pregunte durante su trayecto por el objetivo de ésta, inquietud que se esfumará en el momento de llamar a la puerta de la casa de Demetria. La velada sólo representa una suspensión de un proceso continuativo cuyo comienzo viene marcado por la súbita presencia de un caballo destrabado, idea asociada con los invitados que, liberados de una engañosa razón e impulsados por el instinto, acuden a una celebración en la que recordarán formas de conducta mediante la recreación de una memoria crédula y no añorante. Los invitados acuden con la idea de anular en una noche todo el tiempo de unas costumbres que los condenan a un destino común. Todo indicio de la pasada fiesta, incluso las invitaciones, es destruido para salvaguardar sólo esas reminiscencias prerracionales que podrían haber ocurrido durante la fiesta: «No es tanto que se exigiera la garan-

tía del secreto ni que se adoptara la actitud más fortificante hacia las costumbres, sino que, cualquiera que fuera la razón que les llevaba allí, era preciso homogeneizarla con el pecado del olvido, en la esperanza de encontrar en el olvido la huella de una fosilizada intención, de una frustrada voluntad sepultada por siglos y generaciones de deberes y costumbres» *(Un viaje...*, p. 178). Pasado apócrifo que vive en la memoria de alguien, pasado cualitativamente existencial como materia de infinitas posibilidades.

En el anual rito los invitados, hastiados y solitarios como Demetria, encuentran en la casa un estímulo (o la posibilidad de éste) viviendo la soledad de la anfitriona, de la cual extraen su razón *(Un viaje...*, página 120). Demetria inculca en sus invitados su propia desazón de la misma forma que imbuyó el deseo nostálgico y la inquietud en su marido para que éste con su vuelta hiciese tolerable el vacío de su actual existencia. El presente, generador de una preterracional lucidez, es a la vez un engaño que no posibilita ningún tipo de permanencia (a la que alude el «espíritu de la porcelana»), inmutabilidad contra la que lucha Demetria, quien sólo confía en la reivindicación de lo contingente: «No, no quiero en mi casa porcelanas ni objetos de metal, nada que dure. Observa cómo aquí todo es inestable y putrescible, es como debe ser» *(Un viaje...*, p. 91). La anfitriona confía en la ambigüedad de un momento basado no en la memoria, sino en cierta forma de intuición de un hecho feliz, evocador de una condición inocente donde era posible la libertad. El fin primordial de los invitados es igualmente encontrar un acto liberador que los redima de un destino caracterizado por la soledad, la congoja y la muerte.

Invitados, Arturo, intruso

Demetria ve por primera vez a Arturo cuando éste, a la puerta de su granja, intenta recordar una canción oída en su niñez. Arturo está preocupado por una conciencia nostálgica que fatalmente le impulsa a emprender una marcha que termina en la casa de Demetria, la cual esperaba esta visita como algo insólito, sorprendente, no previsto. La llegada del visitante está relacionada con la restauración del orden físico y emocional de la casa, organización que Demetria rechaza por considerar que el restablecimiento de toda costumbre constituía la restauración de ese principio finalista negador de una posible lucidez sobre su problemática existencial. Arturo presiente que su visita a la casa constituirá el último ejercicio de su voluntad (libertad) y que después de la salida de la casa de Demetria su destino será fatalmente decidido en los abandonados caseríos de los Amat.

Las «decisiones» que Arturo toma están relacionadas con los indefectibles ciclos de la naturaleza, como la marcha de los grajos (páginas 40, 46), o ese caballo que, pese a tener trabadas las manos, se mueve por un impulso semejante al de Arturo; ambos, racionales e irracionales, tratando de satisfacer una imperiosa ansiedad por la liberación de unos obstáculos que imposibilitan todo movimiento autónomo (pp. 41, 58, 60). Su decisión coincide con ese momento de fin de verano (el otoño marcó la salida de Coré a la vez que anunciaba la fiesta de marzo) cuando en el poniente aparecen la mula-hombre-arado (p. 42), símbolo de las leyes intrahistóricas cuya contravención acarrea daños irreparables. Este determinismo que define la conducta de Arturo se contrapone al ejercicio de la voluntad y autoridad de su ama, quien introduce la incertidumbre en la vida de su sirviente, cuando éste, una vez aprendidas sus tareas domésticas, empieza a cuestionar la finalidad de su trabajo. Demetria imprime la duda en el ánimo de Arturo, convenciéndolo de lo absurdo de su deseo por encontrarle una finalidad a una vida que, según ella, está definida por el deterioro: «En cuanto a los conocimientos "parecen el tributo que es menester pagar para tener derecho a la desgracia" —*aunque no le amonestaba, ni siquiera le prevenía, tan sólo deseaba* hacerle saber una vez más que su camino sólo tenía una meta—, "es el gravamen de una memoria que recaudando tan sólo esperanzas conscientes, tributa por la desesperación de mañana"» (p. 230).

La ignorancia y el olvido que Demetria cultiva para combatir el *tiempo de la memoria o la costumbre se concretizan en el bausán*, objeto que le ayuda a soportar la soledad y que representa un homenaje a Amat, a quien sólo dejaría entrar en la casa para enriquecer la pudrición del tiempo. El destino de los seres que pueblan *Un viaje de invierno* está íntimamente relacionado con ciertos objetos (en *Volverás a Región* estos objetos son: moneda, carta, barca), que, como el bausán, esa figura de hombre hecha de paja, funciona como un fetiche que sirve para retener el recuerdo de Amat. El ocultamiento del bausán a Arturo le sirve a Demetria para mantener el misterio y el control de su voluntad sobre el sirviente (pp. 50, 54, 66, 86, etc.), de quien esconde definitivamente el bausán cuando éste marcha hacia Mantua después de haber tomado conciencia (por esa iluminación producida por el contacto de su mano con la de Demetria) de un vacío y soledad insuperables: «Cerró con llave el compartimento donde guardaba el bausán. Sabía que no le volvería a ver, que al día siguiente —sin que entre ellos mediara una palabra— quedaría resuelto el contrato, con una muesca vertical sobre las runas inclina-

das y horizontales de la jamba, con su esperada, pero intempestiva marcha hacia los confines de Mantua. Que tal vez eso significara el final de muchas cosas, incluida la tradición del festejo y toda aquella larga serie de transgresiones a la ley de la espera, transferidas al bausán desde la memoria de Amat» (p. 232).

El papel con la palabra *Amat* en un lado y *Tama* por el otro simboliza la inversión dialéctica razón-espíritu que Amat adivinó la noche de la celebración de sus esponsales, enigma que se transmite a Arturo, quien encuentra este papel a la puerta de la alcoba de Demetria, y, al entregar a su ama este testimonio del uso, toma conciencia del vacío decidiendo prolongar su estancia en la casa. Este papel posteriormente se transforma en el pañuelo que la vieja dama usa para limpiar las lágrimas provocadas por el sufrimiento del recuerdo nostálgico, pañuelo que Arturo arrojará finalmente a la basura para *destruir toda prueba del hábito sentimental.*

La avería eléctrica señala la aparición del invierno, así como el carácter indeterminado del destino de Arturo, estado anímico que se patentiza nuevamente en el segundo apagón, cuando Demetria le pide que no alumbre nada (pp. 87, 97, 98) (20), dándole a entender así que cualquier intento para aclarar el misterio de su soledad y vacío eliminaría la posibilidad de un promisorio futuro.

El Intruso es la persona que furtivamente abandona una bufanda en el festejo como protesta de los Amat por la boda de uno de éstos con Demetria, así como para introducir el testimonio de la costumbre entre aquellos que se habían convocado para romper la norma. El acto de dejar esta prenda en la fiesta tiene un carácter repetitivo y sugeridor de una añoranza contra la que lucha la anfitriona para centrar el interés en un momento vago sin referencias a pasado ni futuro. La bufanda introduce la finalidad, pues alguien ha de venir a recogerla, pero es sólo el azar, manteniendo despierto el ánimo en continua espera, el que posibilita la incierta vuelta del Intruso. Contra las falsas promesas introducidas por el Intruso y su bufanda se alza la nota musical que en un momento determinado fusionará el instante con el espacio no irreversible, momento revelador de todo un destino que se produce por la melodía, pero precisamente en el momento en que ésta se interrumpe.

El Intruso, *que, como niño, aparece en el Conservatorio acariciando* una ilusión musical, simboliza la frustración de quien perseveró en la búsqueda de un triunfo futuro para volver fracasado de su experien-

(20) La luz de la linterna del músico que avanza a través de las sombras (pp. 157, 169, etcétera), así como la mariposa que Demetria mantiene encendida, simbolizan la búsqueda de una luz que pueda aclarar el misterio de las vidas de estos seres.

cia a un arrabal. Esta fallida carrera fue presentida por Demetria, que entendía que propósito por alcanzar un triunfo estaba condenado al fracaso, e invitando al músico a que toque en su fiesta trata de hacerlo comprender a éste que lo que distingue a todos los actos es su carencia de finalidad. Los consejos del bedel del Conservatorio, último representante de un orden decadente, traducen explícitamente el sentimiento de Demetria sobre la futilidad de las ambiciones del aspirante a músico famoso: «No te aturdas, joven —le dirá más tarde—; no pierdas el sentido porque te halles cansado de esperar. Pierde más bien la impaciencia. No tengas prisa. No tengas la menor prisa. Este es un oficio de difuntos, nunca mejor dicho. A la vista de lo que te espera te recomiendo calma, mucha calma. Dile a tu ánimo que no se envanezca y a tu vocación que no te tiente... y a tu ambición que se calle. Sábete que es lo único que se puede aprender aquí. Te olvidarás del apetito de la conquista y llegarás a saber —ya tal vez sólo aquí lo enseñen— que hay una disposición del espíritu para convertir la espera y la falta de sentido en arte verdadero» (p. 146).

El Intruso tiene su revelación o iluminación en el Conservatorio al escuchar al profesor las cuatro variaciones del vals, notas que hacen coincidir por minuto y medio el orden y el caos, el amor y el dolor. En este breve momento *intemporal* el vals brota en misteriosa concatenación provocada por el azar del que el ejecutor (o inspirador, pues las manos no accionan el instrumento de donde surgen los sonidos) extrae la lección de que para el enfrentamiento con el destino (o la carencia de éste) no se necesita la música o la duración medible, sino la superación o abstracción de la historia (razón) y la esperanza (pp. 147-148).

La duda actúa, pues, como la única realidad que manteniendo vigente la incertidumbre del ser humano potencia una probable revelación. La inmovilización instantánea, eternización del momento, provocada por la música, no admite medición, aniquilación, pero posibilita la aprehensión de la realidad interna de la vida. La objetivación de esa realidad interna —sin pasado ni futuro— deviene éxtasis mágico de esa vivencia que se realiza en el instante; extraño momento que crea un nuevo presente formado por una conciencia fija donde presente e ignoto pretérito se unen en próspera simbiosis.

La actual frustración del músico tiene sus orígenes en la juventud de este personaje de extracción humilde, hijo de la mujer de la limpieza del Conservatorio, quien al escuchar de niño el vals proyecta su futuro en torno a esta melodía. El fracaso posterior clausura este vano sueño de la conciencia de este personaje que aparece como Arturo

niño, quien, al oír la misma melodía, siente, en virtud de la supremacía del instinto sobre la razón, que su destino está en las tierras de Mantua después de la fiesta donde la nostalgia le permitió por unas horas lograr una fugaz lucidez sobre su enigmático proceso vital (páginas 238-239).

La iluminación del músico se inicia en el café austríaco (el país del vals), donde el camarero, extraño instrumento del azar, informa al músico sobre la suerte de otro colega que, como el músico de ahora, buscaba un sentido o razón a su profesión y viaje. Persuadido de lo inútil de su intento, el músico volverá al arrabal, donde las horas del vals del organillo proclaman la inanidad de un arte con el que trató de descifrar el misterio de la vida. Movido más por la conciencia nostálgica que por la reflexión, el músico se dirige (después de la invitación que le da Coré, p. 227) a la fiesta en busca de una respuesta a sus dudas. La primera intuición que tiene al llegar a este lugar en una noche de marzo es el de la sumersión en una «memoria sin fondo ni recuerdos» (p. 234), lúcido momento en el que se actualiza su infructuoso pasado (Conservatorio, viaje por Europa Central, etc.). El fracaso profesional se patentiza cuando al poner en práctica un arte en el que pasó la tercera parte de su vida el piano inicia el vals sin su participación. La primera reacción del músico es la de refugiarse en el espíritu de la porcelana, identificándose con la impavidez de este objeto. Sin embargo, el espíritu de la porcelana desaparece, como la fiesta y los invitados, mostrando así que nada hay imperecedero y que todo está sujeto al cambio, a la duración. Por esta razón, en la segunda fuga del piano, el músico y Demetria se sitúan más allá de la reflexión, en esa preterracionalidad fuera de los límites de la memoria.

Tiempo

La duración de la fábula en *Un viaje de invierno* es mínima y se reduce —como en *Volverás a Región* y *Una meditación*— a una larga reflexión, que se inicia con la marcha de Coré, la hija de Demetria, a principio del otoño, después de la cancelación de las invitaciones para la fiesta (p. 23), escritas durante la primera decena de marzo (página 9). En *Un viaje de invierno* aparece la referencia a la guerra civil (pp. 134, 141, 180), símbolo de la ruina pasada cuya sombra se proyecta en el presente vivir de los personajes. Este conflicto sintetiza el estado de frustración de los habitantes de Región que creyeron encontrar en esta guerra «una finalidad de los actos y un motivo de lucha» *(Volverás a Región,* p. 32).

Demetria vive sin historia, intemporalmente con una «atrasada hoja de calendario» (p. 100), y en su soledad siente su propia vida de la forma más íntima, en una duración donde los heterogéneos estados de conciencia vienen marcados por el continuo flujo y reflujo de sus pensamientos (21). El sueño de la vigilia, tiempo de la reflexión de Demetria, es una forma posible de conocimiento por el que se sorprende al mundo, a las cosas en transformación. Indivisible duración en la que la repetición encierra la posible esperanza de retomar ese pretérito situado en el más allá, donde se le reveló el destino mediante un radical acto de afirmación esencial: «Pero sobre todo no podía explicarlo en el curso de una velada por falta de tiempo, no podía... sino conservar su marcha y mantener el flujo de la huida, hacer permanentemente presente el vacío que dejó, repetir la fiesta que —con un mínimo de esfuerzo colectivo— nunca tendría lugar al haber sido inmemorialmente interrumpida por la repentina desaparición de aquel cuya presencia entre ellos celebraban y celebrarían *sine die* en cuanto la memoria supiese restituirse al instante furtivo circunspacial que reconociera como propio» (p. 122).

Así como en Proust la música sirve para recuperar el pasado, el vals de *Un viaje de invierno* constituye, como hemos visto, una prueba de la futilidad en aquellos que, como el músico, todo lo confían a este arte. La música, sin embargo, potencia ese momento especial capaz de revelar la realidad interior y total de un alma, instante único provocado por una avería eléctrica que, como en el reloj parado de *Una meditación,* ayuda a profundizar en la ruina de la conciencia. Esta adivinación tautológica se produce igualmente por la detención de la melodía. Instantaneidad que define el ser o verdadera realidad del objeto cuya actualidad es su única auténtica realidad.

En Demetria predomina cierto concepto de duración bergsoniano, es decir, la consideración del tiempo como elemento creador de formas nuevas que ayudan a un perfeccionamiento del destino en oposición a la teoría mecanicista que pretende deducir el futuro del pasado según la causalidad. La idea de la falacia de la historia (la repetición) se relaciona con el recuerdo de Demetria sobre la aparición de la vieja dama que abre a destiempo e imprevistamente la ventana, deteniendo con su acto la música y creando un vacío que muestra a sus invitados la futilidad de su esperanza en satisfacer su anhelo en el pasado o en el futuro. La perturbadora aparición de la vieja se equipara a la llegada del caballo calvo, el cual introduce el elemento

(21) A esta recurrente idea del fluir del pensamiento a través de todo el relato aluden las palabras griegas que abren *Un viaje de invierno:* δια ρεον.

intemporal (lo desprovisto de lo caedizo), símbolo de la inutilidad del festejo anual. El «espíritu de la porcelana» en el que la memoria y los recuerdos se han refugiado es un engaño, como lo prueban la imprevisible aparición de la vieja y el caballo. El fin del vals supone el fin de los invitados, de los cuales quedarán sólo sus disfraces, como prueba de un pasado que quiso convertirse en historia.

El itinerario de invierno que emprenden Arturo y el músico son pruebas irrefutables para Demetria de la supremacía de la fortuna sobre la razón, potencia esta última que continúa teniendo validez en tanto en cuanto supone una aceptable repetición que posibilita el cambio. Un fatalista impulso conduce a Arturo a casa de Demetria con la conciencia de la irreversabilidad de su decisión, de la imposibilidad de volver a un mundo ordenado, y este retorno a casa de la señora, al límite de la razón, le lleva igualmente a descubrir que tanto conocimiento como voluntad desembocan en la nada.

El destino no se aclara ni explica con la razón (finalidad) y azar e intención no se oponen y aparecen en *Un viaje de invierno* como dos aspectos de una misma realidad. La fiesta constituye ese punto más allá de la razón y la nostalgia donde el destino se aprehende por una comprensión intuitiva que no se opone a la causalidad (muerte), cuya comprensión es lógica y racional. Demetria, entre la causalidad y el ejercicio de su voluntad, trata de armonizar su deseo de salvación individual (heterogeneidad) y el fatalista fin a que parecen condenados todos sus actos personales e interpersonales (homogeneidad). Una especie de instinto en Demetria se vuelve forma de conocimiento integrando razón y causalidad, inteligencia e instinto, en una unidad vital que se proyecta hacia la armonía de un mágico instante que no está en el pasado ni en el futuro. Intuición, pues, como visión de la totalidad donde se conforman la captación de nuestra conciencia (yo profundo) con los elementos superficiales, mecanizados, racionalizados.

JOSE ORTEGA

HUMANISTIC STUDIES DIVISION
The Univ. of Wis.—Parkside
Kenosha, Wis. 53140

ANUAL POEMAS

(1945-1973)

Porque no escribo nada escribiré
que la pluma tiembla en mi arcano
desde hace tiempo en el más blanco
papel joyero o estuche de leche
que mis ojos la vean pobrecita
la pobre sólo a veces tiene suerte
Pero yo qué le diera con mirarla
si al verme muerto entonces ella gritará
que ha labrado mi obra con su punta
Ella es más pura aún que su sostén
¡La pluma! Punta extrema de mi ser

1945 - Madrid

UN TEMBLOR PAVOROSO

No sólo pienso en cantar recantar
Sobre la acción del poeta alguien dijo
debe ser inocente *Y esta acción*
daña al poeta al cabo de los siglos
Y aun en su vida El poeta es
culpable de inocencia
Cuando canto
sufro un temblor pequeño pavoroso
La carne es la que tiembla el alma no
De recantar te gastas vas hiriéndote
Mas sin embargo canto para los que
salís indemnes de este sacrificio
sacudidos de encanto y de pereza

1946 - Madrid

EL HOMBRE NUNCA ES TARDE

No se puede morir quédate quédate
pensando cualquier cosa cualquier cosa
resígnate resígnate tesón

No pienses en la muerte para qué
En la muerte jamás investiguemos
¿Acaso no es una teoría oral?

Y combatir al enemigo diario
Esto es vivir y eso nos pone alegres
Qué tristeza el que tuerce su pasión
siendo cobarde
El hombre nunca es tarde

1947 - Madrid

CUANDO NO CANTE MAS

Cuando no cante más adivinaré
el hundimiento de un barco que había
conseguido pasar el océano
más enmarañado de la noche

Seré mi isla propia un vestigio
de tierra infecunda un corazón
jamás arrepentido pero solo
siempre solo recordando el mar

1948 - Madrid

ESPASMO

Cuando ese hombre soy de mil pestañas
y barro el suelo con mi enorme párpado
en mi alcoba de anzuelos extrañísimos
busco el olor del mar que tañe solo

Cuando ese coro de algas largas sombras
habita mi memoria despeinada
coincido entre las manos enanas del vacío
y comprendo el vaivén de las olas heridas

Una noche ceñida al fuego solitario
entregado al espasmo de la espuma imposible
soporto la inconsciencia del gran asombro que
me hace callar como un espejo negro

1949 - Madrid

¿NO PREGUNTABAS POR LAS PROMESAS?

Tú ¿no preguntabas por las promesas?
Arrodíllate y besa la lenta medusa
Porque verás siempre un horizonte pálido
Porque serás un poliedro oscuro

Tú ¿no preguntabas por las promesas?
Arrodíllate y besa el cardo espeso
Porque sólo has de ser convalecencia
Y solamente la losa refulge

Lástima tanta horrenda orfandad
Lástima tanta belleza desnuda en los campos
Muchachas de mi vida y mis caballos
salvajes no os salváis de tanta lástima

1950 - Madrid

HABITACIONES CALORIFERAS

Todo el tiempo baila una niña
en el piso de arriba
Estoy rodeado de catástrofes
¿Qué haré? No puedo hacer
cosidos con mi paciencia

Puedo decir que el éxtasis del vino
como el del tren de carne del amor
me dan su fugitivo vespertino
Amo el laúd el lupanar y el mar

Amo las cornamusas
y los cuentos de hadas
Amo los Fuegos Fatuos
y las Vírgenes Fatuas

1951 - Madrid

MIRANDO EL INVIERNO

Ser cansado no duermes
Un ciclo o una arena que resbala
Hay mayores desgracias menos tristes
o la agonía un tiempo miserable
cuando padeces crisis de hombre que
viaja con su daño como una mujer muerta

Esto y nada aprendimos paz de olvido
Hoy estamos mirando el invierno
igual que perros que no vemos llorar
El ridículo llanto de los enamorados
rabiosos sin el gozo del satisfecho amargo
amor al que tocar en el lejano lomo
Y nunca tocó tierra el insistente viento
que hemos oído lúgubre bramar desde un allí

1952 - Madrid

ESTROFAS DE GOLPE

De escribir esto es negro mi deseo
inmenso y negro y con las manos limpias
ningún deseo inmenso de excitantes
Sabia monotonía de inmensa negridad
La orgia la embriaguez de mi escribir
hasta hacerme olvidar el verbo negro
No conviene que beba gin ni que
escuche cante jondo
Conviene hacer sufrir la noche
sin ningún sueño en acción
El gin volcán en mi garganta

Esto no es un poema es escribir
con una conciencia atroz de lobo
Porque la Poesía en conserva
es un manjar impuro

1954 - París

EN HOJAS PERDIDAS

Los domingos llovía sobre el mar
La noche y su dormido escombro blanco
despierto y puro solamente el múltiple
chasquido entró en la ola
móvil y cuya triste espuma
en el abandonado corazón vi caer
Hijo de las murallas hoy te imputo
gran mujer mi dolor de estar sin besos
dioses y días los objetos
mis manos y las hojas
cayó todo en la arena de eterna soledad
Y yo hago en este enfermo
corazón un ovillo suave y tierno
¿dónde estarán mis árboles ahora?

1955 - Madrid

ROGATIVA INTROITO

Dame el dinero de los cuervos
el gran abrazo de las águilas
la raíz de las cúpulas
dame la rueda del cielo
dame y hazme un herido anciano
Cuando el gallo avaro cante
dame muchas muchas cenizas
dame muchas muchas cenizas
ahora que acudí al pontífice
que llora in albis por mí solo
y cómeme pringando sudor
tribus de nubes y detritus
de incienso y grita con fuerza
y llama a las llamas

1959 - París

POEMA 6-7-64

Mi amor es silla de rey
y mi odio es palacio
Mi risa es cable eléctrico
Mi fe mi smoking sagrado
y mi Dios mi abanico chino
Son las tendencias del alma
más urgentes que mis guantes
Son los gustos hospitales
de mi cuerpo de arlequín
Hago el amor con mi esqueleto
Hago el odio con mi espejo
Hago mi risa con mis canas
Hago mi fe con mi vientre
Hago mi Dios con mi retrato

1964 - París

TEMPORAL DE ANGUSTIA

«entre el temporal de nieve
y la noche zigzagueando»

(A. Pushkin)

¿Qué te ocurre en la gran mancha
de tu ser negro y perdido
que anda cojo en su estatura?

Larga la noche es   la tierra es ancha
y bajo el temporal de nieve has ido
pisando la inmensa blancura

¿Hacia dónde vas pisando nieve
con tu temblor de carne mustia
como la noche zigzagueando?

Voy donde mi paso me lleve
tiñendo de blanco mi angustia
un bulto negro caminando

1966 - París

PARAPOESIA

Ponte un vestido que no existe
Siéntate en una silla que no existe
Lee un libro que no existe
Besa a una mujer que no existe

1971 - Amiens

SUFRO UN POCO

Cuando una mujer que amé después
del reino nuestro no obstante se va
Mis amigos me ríen diciendo: «Otra se fue
¿no lloras?» Pero yo cierro los ojos

No se puede llorar con los ojos cerrados
Y no se puede ver lo que no está
La mujer me abandona de acuerdo Pero yo
sufro un poco en silencio y luego canto

1972 - Amiens

SIMBOLOS CHAMANICOS

En escalando el abedul
y en tocando mi tambor
me aproximo al árbol del Mundo
y a él monto realmente
El tambor juega un papel predominante
en los ritos de mi alma
Sus funciones mágicas son múltiples
El tambor me permite volar por los aires
De una rama del árbol que cae del cielo
fabrico la caja de mi tambor
Desde niño trepo a los árboles
con tal de creerme cerca de lo Arriba
Tener un árbol personal
que represente el árbol cósmico
o utilizar un árbol caído
con las raíces al aire
Oh abedul ceremonial
de la ascensión celeste
Tomé mi hacha ojos cerrados
penetrando así en el bosque
y toco un árbol al azar
Al día siguiente de ese árbol
haremos la caja del tambor

1973 - Amiens

CARLOS EDMUNDO DE ORY

545, rue Saint Fuscien
80 AMIENS (France)

UNA INTERPRETACION PSICOLOGICA DEL MITO DE ORFEO: «EURYDICE», DE ANOUILH

PROPOSITO

Los mitos helénicos, a la vez remotos y pluscuampróximos para nosotros, han sido siempre fuente de alusiones, alegorías, ejemplos y relatos literarios. Han sido también, a veces, fuente de sabiduria, encarnación de la sabiduría griega, en muchas y grandes cosas, para el hombre de otras épocas. Esto fueron, verbigracia, en el Renacimiento (época tan paridera de reelaboraciones de mitos griegos) y el mismo poderío de sugestión vuelven a tener en su notorio reflorecer en nuestro tiempo, que los ha puesto tan en moda.

Al cabo de tantos cientos de años, desnudándolo de su revestimiento antiguo, limpiándolo del polvamen secular, recogen algunos hombres de nuestro tiempo el viejo mito de Orfeo como fuente de sabiduría mística comparable a la sabiduría cristiana; pues no ha menester recordar que, ya en el siglo VII antes de Cristo, el nombre de Orfeo —buen conocedor de los infiernos— evocaba un aspecto esencial del universo mental del hombre griego con tanta autoridad que se erigió en patrono de los *órficos*, una religión que trajo a los helenos la creencia en la inmortalidad del alma y que, en ese y otros puntos conexos, es lo más cercano en Grecia al mundo espiritual de un cristiano (1). Otros hombres, para quienes no existe más ideal de humanidad que la humanidad misma en su sentido más elevado, vuelven a ver en Orfeo el filósofo filántropo, cuya vida está traspasada de un gran amor hacia el hombre y que venteó nuevos rumbos de humanitarismo. En fin, habiendo los autores en otros días, como mejor pudieron, representado en Orfeo un ideal místico o ideales humanos que mudan con el mudar del tiempo, el mito de Orfeo representa, para algunos escritores actuales, el arquetipo mítico de una sombría realidad interior en el hombre. Es, si no más, un reflejo de nuestra sensibilidad moderna, un nuevo

(1) Estudio de conjunto: K. Ziegler, art. «Orpheus», en Pauly-Wissowa: *Realencyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft* XVIII (1942), col. 1200-1320. Una buena introducción en W. C. K. Guthrie: *Orphée et la réligion grecque*, trad. francesa, París, 1956.

ejemplo del psicologismo que hoy priva entre los autores que quieren acertar con la brecha por donde nuestra sensibilidad pueda penetrar en el recinto de los mitos griegos, pues no hay mejor golosina para el moderno sentir que gusta de volver sobre sí mismo, para todo mirarlo y notar y poner en su punto, y de recrearse en sus propios titubeos, anheloso de esclarecer todos sus trances y etapas. A este psicologismo, que traduce la modalidad del presente en el tratamiento de los mitos griegos, debe nuestra literatura de hoy alguna de sus galas y muchos de sus horrores. Desvelando, a la luz de la psicoanálisis hoy tan en auge (palabra tan favorita que todas las plumas adoptan y todas las lenguas repiten), la curva trazada por sus sentimientos amorosos y escudriñando los móviles psicológicos ocultos de las acciones de Orfeo y Eurídice, muestran arcanos repliegues del corazón, muy sabrosos y útiles de conocer, y ponen al descubierto el sentido devastador que se agazapa bajo la belleza de un mito que encandiló a tantos de nuestros mayores literarios. Poniendo sus pasos en los pasos de Eurídice y Orfeo saben ver, dígase lo que se quiera y aparte inevitables errores, lo nuevo, lo raro y lo hermoso de la historia de aquellos amantes griegos y la acercan al hombre de nuestros días, evitándole el escollo de la eterna monotonía de la pasión erótica porque, si bien ésta tiene siempre las mismas formas y casi el mismo lenguaje, es susceptible de distintos entendimientos de muy marcado acento temporal.

Pues bien, en estas páginas me propongo tratar de uno de esos frutos literarios o maduraciones psicológicas en profundidad del mito de Orfeo. Voy a escribir sobre *Eurydice* de Anouilh (2), dramaturgo que es dramaturgo: dentro del teatro hodierno se ha creado su variante y dentro de la literatura galomoderna se ha creado su discrepancia. Esta *pieza negra,* que se estrenó hace ahora treinta y un años y fue escrita en 1941, es hermana de otras dos obras: *Medea* (escrita en 1946) y *Antígona* (escrita en 1942). La última —muchachita francesa y de lo más francés, protagonista de un drama político de oportunidad— tiene lugar propio en las letras francesas: hermosa sobre todo encarecimiento se destaca sobre sus dos hermanas, como la más brillante estrella —de muchos, pero muchos lumbrores— en un cielo estivo. Mas si a tanto no llega *Eurydice,* porque son pocos los que llegan, es sin duda una pieza notable, si ya no de tanto porte, al menos de muy buenas cualidades. No es un drama de primer orden (llamando de primer orden nada más que a los del primero); mas sí que es un drama interesante. Pero antes que venga a esto que tengo pensamiento de hacer

(2) Jean Anouilh: *Pièces noires,* París, La Table Ronde, 1958, 387-538, por cuya paginación se hacen las citas.

con anchura y detenimiento, que es declarar las condiciones del tratamiento interesante a que somete Anouilh este mito, a lo que me parece primero será bien que tomemos el agua desde un principio y porque quede bien entendido, recordemos al lector, por miramientos al lugar en que escribo, los rasgos de nuestra historia más pertinentes al caso. Los aspectos en que puede ser enfocado este mito son muy varios, claro está, y muchísimos los comentarios a que se presta desde puntos de vista diversos (3); pero aquí hemos de limitarnos a considerar el tratamiento del mismo en cuanto relato o cuento de amor. Desde esta perspectiva destacaremos, tan brevemente como nos sea dado, en prieto resumen, los indispensables antecedentes de la historia, la línea y curso del asunto en las versiones antiguas de la fábula, seleccionando el pormenor sugestivo, el representativo, en virtud de lo que reputamos interesante a nuestros efectos de ahora y desdeñando otros ingredientes episódicos, para no hacer como aquellos que dan a lo accesorio tanta parte como a lo sustancial, cuando no hablan de lo inútil y desdeñan lo esencial y, para tratar cualquier tema, comienzan por el huevo de Leda y discurren largamente sobre sus más remotos antecedentes. A renglón seguido, entraré en la pieza de Anouilh y, aunque supongo que antes de leer estas páginas se ha leído la obra, referiré raudamente su argumento, destacando, con más saboreo, los tres o cuatro momentos significativos (significativos para nosotros en virtud de nuestra gustación de la obra) y dejando en torno de ellos una zona de penumbra o desatención sobre otros pormenores, cuándo temáticos, cuándo formales, que nos parecen meramente adventicios; de aquí que nuestro resumen ora se dilatará en el estudio de ciertos rasgos, ora se sucintará en rápidas apuntaciones de otros rasgos menos conspicuos o menos indeficientes.

EL MITO DE ORFEO

En la fronda de los bosques de Tracia, que es como decir la melena de Grecia, el pastor Aristeo solicitaba los favores de Eurídice, la flor de las ninfas griegas, dotada, como tal, de todas las partes que la podían hacer amable: boca placentera, ojos claros y habladores, rostro hechicero, cintura de sortija, honesta gracia que autoriza y da señorío a la persona, cabellera melada, ambarina, áurea. Todas las partes y beldades de su cuerpo formaban del todo el gesto más gustoso y tentador que ojos humanos pudieran contemplar, la figura más airosa-

(3) La bibliografía fundamental sobre el tratamiento literario del tema de Orfeo está mencionada en E. Frenzel: *Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart, 1963[2], 490.

mente femenil que pudiera pintar pincel, pero que no puede ni debe retratarse por la palabra, un clavel de chica... Huía Eurídice río abajo, cuando tropezó con una «hidra monstruosa» cuya mordedura era faltal. ¡Zas! Mordida por la serpiente la pobre Eurídice, en juvenil edad, bajó al Infierno. El coro de las Dríades, sus compañeras, con lágrimas del corazón y de los ojos cantaba tembloteante el tránsito mortal de Eurídice, por azar y caso de fortuna. Compungido el esposo de la extinta, por nombre Orfeo, el mejor y el más bien enamorado del mundo, lagrimaba sobre su desgracia, quejábase de su mala dicha, llorándole la voz, que la tenía extremada. ¡Oh, triste del esposo! Acompañándose del alboque o plectrando en la lira lanzaba canoramente sus cuitas al viento, que las empujaba hacia el bronce de los olivares: «solo consigo mismo sobre la ribera solitaria a ti te cantaba, dulce esposa; a ti te cantaba a la llegada del día, a ti te cantaba al ponerse el día».

Mas como los pechos enamorados no hay atrevimiento que no osen y el amor salta por todo y a todo se atreve, incapaz de vivir sin su Eurídice no se avenía Orfeo con su sino y entróse por las gargantas del Ténaro, que es el introito y aduana del Infierno. Cantaba al son de la lira, en que tanto se aventajaba, con el más agradable plectro que hasta entonces ningún vate hubiera cantado, a cuyo son suavísimo, querulante, que hiere los oídos, se detuvieron las aguas de los ríos, no se movieron las hojuelas de los árboles, paráronse los vientos colgados de la dolorida melopea que se quebraba en inflexiones de una cadencia suave, inesperada. Al caer de su canto en largos hilos llorosos, en el fresco raudal surgido de su garganta se suspendían los sentidos de cuantos lo escuchaban, adurmiéndose encantadas las alimañas al conjuro de la armoniosa periodicidad de su canto, brezados todos al arrullo de su voz. Y cierto fue cosa particular que, emocionada, penetrada de rumores eólicos, la turba de los muertos, los muertos egregios y los del montón, avanzaba hacia él circuyéndole, bien así como pájaros en la enramada de un árbol frondoso; el Tártaro removía les venas de sus aguas muertas, aguas inmóviles, verdosas, verdinegras, negras; las Furias, cachicanes espantables de los Infiernos, estupefacían; por maravilla el trifauce mastín, pese a su corazón de portero, le dejó paso franco; y, lo que más es, la rueda de Ixión cesó de rodar. De arte que todos los obstáculos infernales que el reino de los muertos suele oponer, como paredón indominable, a los intrusos se rindieron al enhechizo de la lira que los exorcizaba. ¡Cosa como ella! La vihuela de Orfeo tuvo ardid para ganarlos y tuvo tan rara virtud y tales poderes anagógicos, que volvió a Eurídice de muerte a vida, teniendo ella excepción en la común regla de los mortales, los cuales,

por ordenación del cielo, una vez que han encontrado a la que sólo una vez se topa en el camino, no pueden evadirse de las garras frías de la muerte, así que ésta los toma y saltea.

Sucedióle, pues, a Orfeo su intento y tuvo buen suceso su viaje. Perséfona y Orfeo éste fue el concierto que entre los dos hicieron, la libertad de Eurídice, con tanto que, en el viaje de retorno, Orfeo no la mirara hasta llegar de nuevo a la salida del Averno, pues en el entretanto poseería Eurídice la vida en precario, que ésa fue la manera del trato, y el pacto sería írrito y nulo, de incumplirse dicha condición. Ya su esposa, que le había sido devuelta, le seguía y caminaban ambos con la felicidad que sucede de alegres y no pensados acontecimientos. Pero vele aquí que al alma enamorada, que es caediza de suyo, le iba a parecer, tocante a la susodicha cláusula, que mucha observación era ésa y mucho cuidado era menester para observarla. En el momento en que Eurídice llegaba ya a la luz, ¡ay!, se apodera de Orfeo, en apasionada tormenta y borrasca del corazón, el deseo de mirarla o, tal vez, le acomete una duda y reconcomio que le altera la cabeza. El caso es que «olvidándolo todo y vencido en su alma», sin ser dueño a contenerse, va a desgraciar su hazaña, a dar por de todo punto perdido su viaje y a torcer el curso de la acción, que acaba en horrible desgracia. Total, que dispara la mirada letal que a Eurídice *ipso facto* le quita la vida a perpetuidad y a él el gusto, todo el restante de su vida. Y así se desaparece Eurídice, victimada por la mirada de Orfeo, mirada cargada de amor y de triunfo, y pierde Orfeo, por ciega fatalidad, el bien tan sin pensarlo hallado, pues nunca jamás por jamás su esposa le será devuelta, ya que las obras que no se han de hacer más de una vez, si se yerran, no se pueden enmendar en la segunda, pues no la tienen.

Con que quedó aquel egregio cuanto insensato portaliras para siempre adolorido. Durante siete meses lloró Orfeo, a orillas del río Estrimón, a su esposa dos veces perdida. Daba vuelo a su copla y tal era la belleza de su canto —llorón, como el de la ruiseñor Filomela plañiendo a su hijos— que atraía con sus suspiros y gorjeos tristísimos —en mil formas, quier bellas, quier caprichosas— a los animales de altanería y de alcorza, amansaba plácidos a los vestiglos, tigres y otras alimañas, movía a las encinas y hasta las rocas inertes se sentían deleitosamente vulneradas: todo lo cual pasa de los términos de naturaleza, dando lugar a que la admiración de su canto fuese de lengua en lengua y de gente en gentes por todas las de la tierra. Viudo inconsolable, sin calor de nadie y sin conhorte, o sea, consuelo de otra en su desconsuelo (pues su corazón, estibado en la melancolía, no sabría amar dos veces) Orfeo arrastraba la vida adoleciendo. Llevaba en el

relicario de sus recuerdos el solo recuerdo de su esposa, que con muchas veras procuraba guardar. Desdeñoso de las mujeres, por más conato que ponían en enamorarlo, en la sola memoria de Eurídice cavaban su pensamiento y su voluntad penitente; y encontraba mitigaciones a su dolor sólo en el canto que le era, en aquel trago y paso penosísimo, como un linaje de recreación o alivio, un anestésico, un nepente. Las madres de los Cicones —un pueblo muy fiero de la Tracia— estaban con él indignadas, pues la fidelidad de Orfeo a Eurídice la diputaban ellas un ultraje a sus propios encantos. Tal vez influían también ciertas habladurías que por entonces se sonaban y que imputaban calumniosamente a Orfeo la práctica de otro tipo de amores de los que están ausentes las féminas, amores sométicos de los del pecado nefando (4). El caso fue que, en el curso de una orgía en honor de Baco, aquellas terribles mujeronas, estimuladas de vindicativa comezón, desgarraron con sus propias manos el cuerpo de Orfeo, que fue gran desdicha, y luego dispersaron los jirones por los campos. Rodando rodando su cabeza vino a caer en las ondas, cuajadas en témpanos, del río Hebro Eagrio; pero arrastrada su hermosa testa por los líquidos cristales, aún su voz y su lengua arrecida llamaban a Eurídice en un lamento y quejumbre horadante que las orillas del río repetían en eco:

flebile nescio quid queritur lyra, flebile lingua
murmurat exanimis, respondent flebile ripae (5).

Todo esto susodicho, restando algunas añadiduras e hijuelas que he metido, es, más o menos, según el «epilio de Aristeo» que cierra *Las geórgicas* de Virgilio (6), donde el poeta, por cuestión de una cierta historia sobre las abejas de Aristeo, pasa del zumbar oficioso de las abejas al tema de esta otra historia peregrina cuanto cierta y echa a volar el abejorreo de sus versos, el enjambre rumoroso de sus hexámetros para contarnos la historia de Orfeo, que pone en boca de Proteo, el genio marino y pastor de un rebaño de focas. La versión de Virgilio (que en ella parece haber sido guiado por la propia mano del arte, según acierta en todo) es la mejor y la más única de cuantas han salido de la literatura antigua, cuando no guste la manera como, según mi humilde posibilidad, la he contado. He querido seguirla para recordar los rasgos más salientes de la saga erótica del poeta aventurero que, por tan singular manera, probó la aventura, la ventura, la desventura.

(4) Cf. L. Preller: «Phanokles und die Mythologie der Knabenliebe», *Rheinisches Museum* IV, 1846, 399-405.

(5) Ovidio: *Metamorph.* XI, 52-53.

(6) Cf. L. Wilkinson: *The Georgics of Vergil*, Cambridge, 1963, 108-120 y 325-26, y F. Moya del Baño: «Orfeo y Eurídice en el "Culex" y en "Las geórgicas"», *Cuad. fil. clásica*, IV, 1972, 187-211.

La leyenda fue tratada, en lo antiguo, por otros varios famosos poetas que fueron, los cuales la rebozan, aderezan y rehogan en sus peculiares ingredientes y la transforman, ya alterándola, ora contaminándola, cuándo mejorándola (esto último, muy poquitos y aun poquititos), tal vez echándola a perder con galas de dudoso gusto. Otras algunas cosas hay en esta fábula que ahora se quitan por prolijas o por materia en muchas partes referida y ventilada o porque de ellas diré más adelante, que por ahora basta lo dicho y quiero dar lugar a entrar en mi verdadero tema.

Antes, sin embargo, señalaré una rara excepción que debe sacarse de la larga serie de testimonios antiguos sobre la virtud de Orfeo, amantísimo esposo, según la corriente manera de ofrecernos su historia. Trátase, y no por acaso, de Platón, quien explícitamente se disocia de aquella opinión, sujeta al canon del vulgo, y pone reparos y va a la contra de la buena fama de Orfeo, cuya conducta con Eurídice no se acuerda con sus gustos y atrae más su enojo que su fervor. Cierto que es la suya opinión de filósofo, muy desopinada por lo demás, no habiendo hallado buena acogida en la tradición posterior al respecto (7). Fuera inocencia ver en la versión platónica algo más que una interpretación tendenciosa, quiero decir que la opinión, un tanto radical, de Platón se ostenta en virtud de una caprichosa solidaridad que él pretende establecer, como clara utilización del mito de Orfeo en tanto que materia ejemplificadora al servicio de la grave intención de un filósofo que, por compulsa con la verdadera vida del alma, en la muerte, pregona que la existencia corporal sólo merece un gesto de desdén. A Platón, dualista en materia erótica y en todas las materias, le concome, en efecto, la morriña de aquella vida verdadera, cuya puerta de acceso es la muerte y el vencimiento del cuerpo. En el nombre de esa seguridad mira altivo y nostálgico, con un rictus de desprecio, a los hombres del común, tan aldeanos y torpes, que se atormentan sin objeto y andan preocupados de esta vida de acá, como si no hubiera asuntos más altos de que ocuparse. Según este enfoque, al elogiar Platón en *El banquete* la virtud del amor verdadero, advierte que al amante que da la vida por su amado (como Alcestis, por su marido Admeto) los dioses, por parecerles acción tan bella, le conceden que el ser amado vuelva a la tierra o, en todo caso, lo colman de honores (como a Aquiles, que sacrificó la vida por vengar al amigo); y añade a renglón seguido: «En cambio, a Orfeo, el hijo de Eagro, lo despidieron del Hades

(7) Pero cf. Pausanias, IV, 30, 6. En general, *vid.* F. M. Cornford: «Plato and Orpheus», *Classical Review*, XVII, 1903, 433-45.

sin que consiguiera su objeto, después de haberle mostrado el espectro de su mujer, en busca de la cual había llegado; pero sin entregársela, porque les parecía que se mostraba cobarde, como buen citaredo, y no tuvo el arrojo de morir por amor como Alcestis, sino que buscóse el medio de penetrar con vida en el Hades. Por esta razón sin duda le impusieron también un castigo e hicieron que su muerte fuera a manos de mujeres» (8). ¿Se advierte cuál es el alcance (mayor del que podrían comprender lectores vulgares o distraídos) de esta interpretación del mito? No carece de ajuste con uno de los pensamientos gestores de la filosofía platónica; antes bien, conviene con su íntimo norte. Con un propósito de ironía, mayor o menor, mueve aquí la pluma el filósofo muy a sabiendas de lo que hace: articular en aquel pensamiento suyo, a viva fuerza si es preciso, el mito de Orfeo, hombre de breve ánimo y poeta manchoso, ignorante de que el amor verdadero solamente se alcanza por las trochas difíciles del voluntario sacrificio de la vida. No es, por supuesto, mi intención reconstruir ahora la sentimentalidad de Platón, que subyace en la dicha interpretación. Todo esto que acabo de discurrir sobre la versión de la fábula por el filósofo atento a sus propios prejuicios predibuja, sin embargo, como más adelante se verá, un aspecto fundamental de la reelaboración de Anouilh; y con esta intención lo he citado. No se diría sino que Anouilh conociera la versión platónica de la fábula, cuya inspiración hubiera trasegado a su *Eurydice.* Pero tengamos cuenta no exagerar. No es, quizá, que Anouilh la haya conocido en el momento de producir su *pieza negra.* Es que, precisamente en este punto de la estrecha vinculación entre amor y muerte, Anouilh vuelve a enlazar, veremos a través de qué eslabones, con la vena de la inspiración platónica. En este sentido, y en lo que concretamente concierne al mito de Orfeo, podríamos decir que en *Eurydice* hallamos la flor del cactus, plantada en *El banquete* y abierta al cabo de siglos de gestación.

«EURYDICE»

Esa misma fábula y suceso propio lamentable teatraliza Anouilh inscribiéndolo en un cuadro plenamente moderno para acercarlo, como reflejo y transparencia de la vida contemporánea, a nosotros, al horizonte cotidiano de sus lectores de hogaño, reducida la historia a términos contemporáneos. El tiempo, que es el nuestro, en la ma-

---

(8) Platón: *Symp.*, 179 *d.*

ravilla de la hora simple y sin leyenda del vivir de hoy. El atalaje y decorado de la escena, que consiste, alternativamente, en un cafetín de estación ferroviaria muy de sobretarde y en un aposento, modestamente alhajado, de un hotel de tres al cuarto que sirve de cámara nupcial, de madrugada: lugares ambos muy pasajeros, en donde sólo nos detenemos para esperar la nueva señal de marcha o para vernos, por azar, un instante. A los personajes les presta el autor almas de hoy, vestidos a lo del día: también la catástrofe les viene callada, con el traje de todos los días. Son faranduleros, pobres y asendereados farsantes, de la clase de los trotaciudades y pernoctaposadas, y músicos del montón, traspillados y comiéndose los codos. En estas personas sumamente estrechas de medios, en este ambiente circuidor nada excepcional, con más las particularidades de las personas y de sus cosas ambientes, reducidas a los toques maestros, en cada cosa de éstas por sí y en todas juntas se apoya el autor para poner de relieve la esencialidad trágica del destino de Orfeo y Eurídice.

Orfeo es un violinista de café. Eurídice es una actricita nada famosa. Ambos jóvenes ventiañeros, ambos pobres por su casa y ambos en todo extremo soñadores y perdidamente románticos. Ricos de esperanza, aunque de bolsa pobre y escasa de realidades, son jóvenes imaginativos, andan por los espacios imaginarios. Intimos el uno del otro, en el misterio del pecho, desde muchos años atrás, se conocen en sueños, entre sueño y vigilia se esperaban. Así que se ven, quedan muy impresionados. Apenas se hablan, que ya están embriagados por una deliciosa emoción que nunca han experimentado hasta entonces al lado de nadie e inmediatamente, de un golpe y en un instante, caen en amor súbito, presentáneo e incandescente, brota en ellos la locura amorosa. Sienten la dramática emoción de haber topado con la otra mitad de su alma, con el personaje imaginario que cada uno soñó, para amarse en cada latido de su sangre. Eurídice, con el hombre de sus sueños, para hacerlo señor de su persona y de sus pensamientos. Orfeo, con su alma amiga, con una mujer su igual, para ofrecerle, con el amor, su trato de camaradería, ayuda y amistad. Todo favorece la efusión. Decláranse los nombres: Orfeo, Eurídice, nombres cantábiles y que, naturalmente, llevan consigo mayor idealidad que otros vulgares y cotidianos; pero que también llevan, agarrada a las entrañas, una fatalidad... Allí es el olvidarse de todos, allí es el hablar y darse parte de sus vidas, allí las ternezas y el chicoleo, allí... ¿para qué más? Descontentos ambos de su existencia, esperan del amor mil y una felicidades, una renovación total...

Escrita esta *pieza negra* en la tristeza y duelo del curso de la última guerra mundial, su empiezo no tiene nada de negro (9). Algo de diáfano, como ópalo volatilizado, flota en el aire y acaricia dulcemente, con su hálito aterciopelado, todo lo que en derredor existe, y lo transfigura: la fealdad de las personas y del turbio medio, hermoseados mágicamente. Es un cuadro color de rosa, rosa pálido encantador, todavía no tocado por la melancolía de un otoño en el que todas las rosas se han vuelto espinas. Es también, vamos al decir, una visión infantil —de niño sonrosado y de adolescente soñador— y de un candor afectadillo, puericia demasiado bella para perseverar. Esto parece decirnos el autor al colocar esos rayos de luz en un cuadro tan sombrío; pero al fin predomina la sombra, *cela va sans dire,* se empieza a descorrer la punta del velo, se entreabre la fábula y el desenlace que el autor quiso y tuvo que darle, sus tonalidades sombrías, hoscas. Eurídice tiene sus dares y tomares, no es una mosquita muerta, una santita; que así es la vida y ella ha llevado una existencia algo sórdida. Tiene la conciencia cargada. Meses atrás se envolvió, sin que le entraran escrúpulos de monja, con un amante con quien mantiene trato ilícito y que pronto habrá de suicidarse. Ha adulterado con su empresario. La pobreza y la virtud, en los años verdes y con la hermosura mucha, son extremos que se acomodan mal en una farsante hermosa, atendidas la libertad demasiada y la indulgencia bastante que son propias de la vida de farándula y perdigachería ambulante. También con la madre de Eurídice, comedianta igualmente y una mala cabeza, está arrufianado otro actorzuelo. Tiene Eurídice otros lunares que, dentro de la legislación moral en uso entre cierta gente de teatro, quizá no son enteramente ilegales. Considerando tales antecedentes, un solo día y una sola noche de amor verdadero, veinticuatro horas excepcionales como en el teatro clásico ¿pueden verdaderamente purificar, renovar a Eurídice, obrando como mágica esponja que el amor pasa por su frente? Eurídice teme perder a Orfeo, si se confiesa con él a corazón desnudo. No sabe qué camino escoger; mejor dicho, Anouilh no la deja escoger, pues Eurídice, como sus demás héroes y heroínas (tal, por ejemplo, Antígona), se siente vencida de antemano, aun antes de combatir. No hay aquí, como en *Antígona,* coro jaleador de su infortunio (como el coro clásico), que augure el destino presidente de sus vidas. No importa: por la fe de bautismo el futuro de Eurídice y Orfeo está escrito en el libro de los destinos, pues no en balde se llaman

(9) Cf. H. Perruchot: *Le théâtre rose et noir d'Anouilh,* Gand, 1950, 32.

con nombres míticos de porvenir sombrío y misterioso, señalados por la fatalidad. Por hado y por su prestigio nominativo predicho estaba que Orfeo y Eurídice nacieran fadados a su destino. Ello es que Eurídice intenta dar a Orfeo, por la mentira, la ilusión de su inocencia. El contraste entre el *negro* de la experiencia pasada de Eurídice y el *rosa un poco pueril de su encuentro con Orfeo* conducirá al fracaso de este amor. Nunca podrán ya conocerse de verdad ni andar con las cuentas muy limpias. El abismo entre la realidad y el ideal se irá ahondando cada vez más.

Adelantamos aquí uno de los significados más profundos de la pieza: pronto descubriremos en qué enérgico y superlativo sentido lo es. Orfeo es incapaz de ver a Eurídice tal y como ella es en realidad, con sus laxitudes y con las minas de sus virtudes y la rara hermosura suya, así del cuerpo como del alma, generosa condición de su carácter, acompañada de un curioso atractivo físico (10). No la ama como a Eurídice a secas, sino como a hermosa y perfecta fórmula somática, como a inocente, como a compañerito, como a hermanito silencioso, como a soldado dócil a su capitán, como a sujeto donde todas las virtudes, que con la imaginación fabrica, están recogidas y cifradas, donde tiene su asiento la suma de perfecciones fantaseadas y se albergan gracias próceres y primores, la belleza sencilla, la bondad sin afeite. Fantasea, exalta una Eurídice ideal. Miente calidades, delicadezas y finuras que Eurídice no posee. Proyecta sobre Eurídice inexistentes perfecciones de que hambrea su nostalgia y les transmite su peculiar alabeo. ¡Sobre cuán flacos cimientos levanta grandes quimeras el amor de Orfeo! La belleza moral que su amante le presta hace operación en el ánimo de Eurídice. La Eurídice de carne y hueso se siente emocionada por esa idolización. Ello provoca algo así como la natural reacción moral en la mujer empecatada que se redime en la pureza de un sentimiento desconocido y reforma su corazón. Incierta de qué camino tomará, no sabe Eurídice qué hacerse, a dónde irse o cómo valerse. No sabe ella misma ni a dónde se encamine ni para qué. Hállase tan apretada de pensamientos y confusas imaginaciones que, por salir de ellos, determina de huir. Entre inminencias capitales mal definidas huye para no desilusionar a Orfeo. El destino, sin embargo, parece que dispone otra salida y Eurídice, ¡lo que son las cosas!, sin saberlo hace la maleta para el gran viaje, pues muere en un accidente de automóvil. Parece —parece, nada más— que de este modo concluye la carrera mortal de su vida.

---

(10) Cf. H. Gignoux: *Jean Anouilh*, París, 1946, 55.

En el entretanto ha hecho su aparición en el cuarto de Orfeo un joven misterioso, ultrarreal, que fue testigo mudo —abrigo impermeable, sombrero calado— en el primer encuentro entre los amantes. Es un joven menos que treinteno en los años, bien parecido, de voz apacible, con apostura señoril, de una distinción rara y con maneras excelentes. En la tez, de un moreno claro, brillan con relampagueos misteriosos unos ojos negros, a veces como ausentes. Este hermano del vidriero Heurtebise (11), agente de lo sobrenatural en *Orfeo,* de Cocteau (1925), se llama monsieur Henri y representa a la Muerte. No es más que uno de los rostros de la Muerte que hace una asomada por el mundo. La improvisa llegada del visitante inesperado que le viene del otro mundo, con avisos del más allá, sorprende a Orfeo; pero el ángel de la muerte es cordial, tratable, simpático y pronto amiga con Orfeo. Ingenioso como es, luego sabe, sin revelarle su identidad, exponer a Orfeo su propia filosofía de la vida, que es, por supuesto, la de nuestro dramaturgo. Anouilh se identifica con él (como con el coro en *Antígona* o con el autor en *La grotte)* y le presta buena copia de sus propios gustos y repugnancias, da por su boca puñaladas de más intención.

Existen, le dice, dos razas de hombres, los unos hechos para vivir, los otros para morir. He aquí —amplío y parafraseo sus palabras— la raza de los hombres hechos para vivir y sometidos a la moral canija de las almas mediocres, insignificantes, vulgares, incoloras, sombras de sombras, contornos divagantes. Es el vulgo espeso que acepta y dice sí a lo establecido, a la existencia tal y como es; la muchedumbre amorfa y amodorrada, fofa y poco personal o distintiva, de hombres y mujeres que duermen, aman, paren, que se dejan vivir, pero que no hacen la vida; la termitera humana hecha de madera de siervos *(serum pecus)* que sobrevive a todas las pruebas de la vida; los del común, la cáfila de individuos impersonales y adocenados, hache, ene o equis, es decir, nadie; la comparsa dominguera de animales vacunos que se mueve en línea de rebaño borreguilmente; el afán, el trajín, los sudores y esfuerzos y las tranquilas emociones diarias del pueblo ordenadito y cotidiano, las costumbres fijas y rutinas de oficio de las clases trabajosas y muy sin dineros y de las felicitarias, bienhalladas y prosperadas, de la humanidad jornalera, con sus greuges y reivindicaciones, y de las gentes felices y acomodadas: un mundo de pequeños tenderos, de pequeños comisionistas, de pequeños oficinistas o de pequeños altos

---

(11) Cf. E. Kushner: *Le mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine,* París, 1961, 177-223 y s. t. 210-11.

empleados bien soldados o de grandes hombres bien pequeños, un mundo de una pequeñez abrumadora que repite dócilmente, sonambúlicamente, lo que hicieron sus padres y abuelos y que se alimenta de tópicos sociales; también, el infecto ciénago de cobardía y plebeyías de tanto piojo con alma de mendigo, malolientes documentos de la flojera humana y de la ramplonería de tantos alistados a la cofradía del «hoy por ti y mañana por mí»; en fin, el sindicato y gremio de los pobres de espíritu insignificantes y grises y de las gentes de todos los días que uno no se imagina muertas y que encuentran acá abajo su recompensa, porque en este mundo bastos son triunfos. He aquí, en dos palabras, la otra raza: los que pagan, con su muerte, un solo minuto de verdadero triunfo; aquellos que, víctimas o héroes, no nos los imaginamos más que muertos; los que viven por cuenta propia, a lo humano y no a lo boyuno, sin arregostarse en lo infrahumano; los que dicen no a ciertas normas; los que sueñan un mundo un poco menos feliz, pero mucho mejor; los ejemplares de lujo en la gran edición humana y robustos afirmadores de la humanidad. Dos tipos de hombres se oponen en las palabras de monsieur Henri. Son dos tipos categóricos de humanidad. Está claro que las simpatías de Anouilh van hacia estos últimos, así descriptos. Siente un desprecio sin riberas hacia la raza numerosa de las gentes hechas para vivir, desdichadamente felices. Se briza el corazón, en cambio, con los elegidos, con los *bucos emisarios* de tan rara cuna que la simiente humana ofrece al Destino. Por lo demás, la muerte —concluye su joven nuncio— les trae a estos últimos una paz mucho más real que aquella que ofrece a los sedicentes dichosos.

Tan y mientras Orfeo ignora que Eurídice ha finado, no siente despertarse en su corazón el gusto de la muerte, del destino de los predestinados y señalados con bola blanca por la muerte. Pero lo que ha de suceder, sucede. Antes, sin embargo, de que llegue el anuncio del fenecimiento de Eurídice, varios conocidos de ésta y, en especial, su empresario (un bergante cualquiera), vienen a detraer a Eurídice con sus cuentecillos y enredos, rezago de suspicacias, rencores y celeras. Desenmascaran, con sus hablillas y habladurías, las menguas y defectos de aquélla. Vocean lo flaco de su condición. Ponen delante los ojos de Orfeo los deslices y cualidades depresivas de la difunta improperada con impiadosa crueldad, con ferocidad mortificante. Una compañera de Eurídice habla también de ella detestablemente: para eso precisamente es compañera. Estoy por decir que representa el empresario a esta gentualla repulsiva, con almas no mayores que las usadas por los coleópteros, gente murmuradora y dicaz que, en los mortuorios, hace gimnasia de lengua y, para os-

curecer a los que quieren mal, ofenden a los muertos y escandalizan a los vivos con historias uniformemente sórdidas. Propia costumbre de estas gentes es que, cuando alguien muere, luego aprovechan las horas del velatorio para sus cuchicheos y sus venganzas personales —en el mal sentido, si alguno hay bueno, de la palabra— y para practicar, a su modo, obra de misericordia sacando a luz las culpas de los muertos, culpas que todos tenemos y que dan armas, no siempre de buen temple, a nuestros enemigos. Lastiman y entiznan su honra, aniquilan el crédito, descubren secretos escondidos y sacan a plaza toda su historia con un cierto ensañamiento en la observación menuda, resentida y resquemorada, encaminada indefectiblemente a la deshonra y vituperio. El empresario no sabe, desde luego, que Eurídice es difunta; pero cree tener agravios que vengar, pues se considera traicionado, y, por mala fe, cumple tales menesteres de maledicencia con su criticismo holgazán (porque no llega al fondo) y malévolo. En tal sesgo nada queda por desmenuzar hurgando en las supuestas torpes costumbres y usos viciosos de Eurídice y hasta en su falta de policía. Eurídice queda infamada y publicada por mala: que si es sucia e incuriosa, que si es una coqueta despiadada, ligera, que si es una buena pieza, como no sea otra cosa peor, carne manoseada y quizá venal, y dale que dale. Conmueve la fe de Orfeo, que pone todo su ahínco en defender su propia imagen de Eurídice, honesta y limpia, ejemplo de bondad y extremo de discreción.

Cuando el *exángel,* o sea el faraute que viene con su *raconto,* o sea el agente de policía que avisa la muerte de la muchacha, se presenta en escena y nos enteramos de que Eurídice acaba de morir en una colisión misteriosa entre su autobús y un camión-cisterna, venimos al convencimiento de que todavía no nos hemos enterado de cuál y cómo era Eurídice. Sensiblemente, evidentemente, el examen procesal del carácter de Eurídice está incompleto. El perspectivismo de nuestra vida hace que cada hombre se nos muestre distinto, según lo ve cada uno de los demás. La vida más perfecta, mirada con encono, tolera el ser aviesamente interpretada al decir de nuestros malquerientes; y, viceversa, las virtudes que una mirada amiga pone en nuestras vidas están, a veces, más en los ojos del que lo mira que en lo mirado y visto. Presupuesto que es verdad, como es verdad, todo esto, ¿es que conocemos acaso el pensar entrañable de la muerta?, ¿y sus íntimos sentimientos?

En hecho de verdad la historia tendría que detenerse aquí. Pero, en nuestra obra, naturalmente no se trata de un fin, sino de un

nuevo comienzo. Anouilh usa del privilegio de la ficción mítica, bajo la forma de una segunda oportunidad concedida a Orfeo para que conozca verdaderamente a Eurídice, privilegio de palingenesia raras veces otorgado a viviente o muriente alguno. Cae al final del acto segundo y la escena abre, en el tercero, con la resurrección, al anochecer, de Eurídice, cuyo agente es monsieur Henri, el ángel de la muerte. Después seguirá la pérdida definitiva de Eurídice como en el modelo clásico.

Un magnífico apetito de vivir posee ahora a la Eurídice resucitada, empeñada en afirmar su derecho a la existencia, en procurar por vivir. Conmueve la obstinación de esta mujer que defiende dulcemente su deseo de amar y vivir. Porfía, suplica en imploraciones sentidísimas. Penetra su emoción —en lo íntimo, en lo tierno, en lo flébil, en lo conmovedor— al lector, nos hace lástima, nos ablanda el corazón. Lo estupendo es que Orfeo tiene la inhumanidad de hacerla morir, segunda vez y definitiva, por su mirada fatídica, sin mucho intervalo de indecisión o titubeo: prefiere a la Eurídice real la Eurídice ideal, purísima y lumínea, forjada en la lumbre al rojo de su fantasía.

He aquí, en resumen, adónde nos lleva Anouilh en este acto. A fin de hacer verosímil esta incursión en el Más Allá, el excelente escritor y obrero teatral (12) que es Anouilh pone a contribución admirablemente las pericias del teatro. Nos previene, página tras página, deleitables sorpresas por el buen despacho para guisar las acciones de la fábula con gusto, por los gambitos de ajedrez teatral que más nos suspenden y deleitan. Es tan señor de la psicología como de la plasticidad escénica. En lo escénico su talento solerte y, en el estilo, la vibración dramática de su lengua hacen de este acto un excelente ejercicio literario escrito en prosa alerta con mano tan sensible que se la ve pararse a cada palpitación y con lengua en todo extremo hábil para escoger, de pronto, la palabra más eficaz sin equivocarse. Nos seduce el don verbal sabiamente esgrimido para traducir las más matizadas gradaciones, los atisbos y pormenores psicológicos bien observados, los viceversas y complicaciones de espíritu de Eurídice y Orfeo, que son dos caracteres estudiados con sagacidad y construidos sólidamente y con muy certeros matices, en un diseño primoroso y en un dibujo recio que clava los tipos.

La sentencia absolutoria de Eurídice, igual que en el mito antiguo, no será firme si no se cumple la estipulación de que Orfeo

---

(12) Cf. P. Vandromme: *Jean Anouilh, un auteur et ses personnages*, París, 1965, 14-41.

no la mire hasta que acabe la noche. Cumplida esta condición, los dos amantes podrán inaugurar una nueva vida. No hay aquí Infierno, ni catábasis en sentido propio. Hay solamente la noche de la duda, pues la fe de Orfeo en Eurídice, para vivir, necesita comer, y come duda. Orfeo y Eurídice —puesta en capilla y esperando su última hora— pasarán la noche sentados en una mesa del café en donde se conocieron, muy cerca el uno de la otra, vera a vera, pero dándose la espalda: el episodio se eleva a categoría y la suprema entrevista se hace símbolo plástico de toda relación humana, de la incomunicación y la radical soledad del hombre (solo en la cuna, solo dentro de su camisa entre la multitud, solo en el ataúd). Pero a Orfeo le atenacea la duda y busca ante todo la verdad, «aunque sea terrible, aunque haga daño». Curiosamente cree que sola la mirada (que es el gesto más expresivo del hombre, sí, pero no abierto al conocimiento, sino a la intuición y al instinto), cree, digo, que solamente los ojos de Eurídice pueden revelarle la verdad. Al imán de sus ojos Orfeo, sabiendo determinadamente lo que hace, mira a Eurídice, perfora sus ojos con mirada taladrante, entre tanto que desciende sobre ellos una luz de ultratumba, el «terrible silencio» que pronto los separará para siempre en este mundo. Esta vez la muerte de Eurídice no tiene tribunal de alzada, es para siempre jamás. Eurídice ya no será resucitable.

En el punto de finar Eurídice, nuevamente comparecen varios personajes (el pequeño *régisseur*, el camarero, el cochero, el ayudante de comisario, que lee su última carta, tan reveladora) para asistirle a bien morir y para condolerse en este trago tristísimo. Las indiscreciones de los testigos de antes, símbolo de las mil formas pequeñas y miserables de la crueldad humana, las cubren con sus discreciones estos otros testigos de buena voluntad. No sólo en ley de humanidad acreditan su buen corazón, como misericordias y consolaciones, sino por acto de justicia ponen su corrrectivo a aquel testimonio oriundo de venganzas y pasioncillas, que era pura envidia y ojeriza. A Eurídice se la sindicó y acriminó por las apariencias, que son de tener por cosa muy accidental. En tal sentido, levantóse contra ella falso testimonio. Estas buenas gentes alegan los descartes, para sincerarla de ciertos cargos. ¿Aquellos reportes eran sencillamente una patraña? No, pero la verdad profunda de lo ocurrido es otra. Ahora se nos da proporción de conocer la belleza moral que se alberga en la persona interior de Eurídice. Esta se nos parece como una muchacha cuyo corazón valía más que sus pequeños pecados, los cuales no eran, desde luego, cosas supositicias o invenciones arbitrarias

de sus críticos; pero sí que eran traiciones sin demasiada importancia a su ser íntimo. Conocemos ahora sus caudales recónditos y morada interior por debajo de su fisonomía ficticia. Lo que en la vista pública y lo que de fuera parecía delictivo o punible hurtaba, acaso por discreción, la verdadera verdad de Eurídice. Remontando la corriente de sus recuerdos hablan estos testigos de Eurídice, bondadosa y leal compañera, con unción y con frases muy satisfactorias y aprendemos cuánto era noble una criatura, frívola de apariencia, cuyos defectos celaban virtudes. Puntualizan y testimonian muy entera y cumplidamente y declaran aspectos muy positivos de la, tan necesitada de luces, historia de Eurídice. Abren, hasta cierto punto, la cortina de sombras, iluminan la patética sombra en que se embozaba el pasado de Eurídice, pasan ante nuestra vista el carrusel sentimental de sus buenas prendas y atributos. Allí donde el empresario averió torpemente, ellos decoran la imagen de Eurídice en lo que es ya una glorificación *mortis causa.*

Eurídice, en fin, es ida. Con su paso sin peso esa llamita lívida que es Eurídice, semblante de mujer apenas viva, expira, se desvanece para siempre, envagueciéndose, esfumándose en el seno de la noche. Se desvanece también la greca de personajes que han desfilado, en la escena obitual, contando cada uno su verdad sobre Eurídice, las sombras maldicientes, tan injustas o tan palpitantes de envidia, que embarraron su nombre, y el coro de sombras fieles y amigas, que ofrecieron a Eurídice su dedada de miel. Otra vez, a la hora de la sonochada, Orfeo se queda solo en el café. El ajuste de cuentas entre Eurídice y los testigos de su vida, sobre todo esa reivindicación póstuma, explica, según se ha visto, muchos constituyentes del carácter de la heroína, da la nota justa de ciertos aspectos de su historia verídica, justiprecia ciertos lados o componentes de ella. Pero cuenta que la realidad del yo es demasiadamente compleja para dejarse aprehender en la yuxtaposición de sus componentes, de sus luces y sombras. Creer otra cosa fuera una torpe abstracción. Por consecuencia, el misterio de Eurídice permanece intacto, pues, en esta vida, el conocimiento perfecto del otro es tan imposible como el amor. No se sabe bien, no se sabe bien cuán irremediable es la soledad del hombre. Orfeo, pese a su segunda oportunidad, no ha conocido verdaderamente a Eurídice y ya no habrá, en esta vida, una tercera oportunidad.

El Orfeo moderno no puede empalmar con la tradición del Orfeo tracio, gran tañedor de la lira y *charmeur* de alimañas, que, muerta Eurídice, llenó con la música su existencia. Al Orfeo francés no nos

lo imaginamos (13) evadiéndose de su dolor en el arte bella, ni echando a andar, con el violín bajo el brazo, por la ruta del futuro, ni generando con el arco bellos melismos sobre el puente del rubio violín y arrancándole su melodía de arrastres melancólicos y quejilones. Para colmo no hay tampoco Bacantes, cuya furia ponga fin a sus cuitas de amante vitalmente fracasado. ¿Qué sentido podrá tener la vida para Orfeo? Estamos en el último acto, que desenlaza el drama. De nuevo en la alcoba del hotel, Orfeo, tendido sobre la cama, asiste al debate entre la muerte y la vida, a una especie de *agón* o duelo de palabras, razonamientos y contrarrazonamientos, como en un drama griego.

Hubiéramos querido nosotros algunas pocas más oportunidades para la vida defendida con más calor y vehemencia, como el buen gusto y hasta la sensibilidad moral exigen, por un abogado de alma cálida y buen sentido. Se ve a las claras que Anouilh se desentiende por completo de una seria defensa de la vida y apunta cuidadosamente a una apología de la muerte, sacrificando, si se tercia, la verdad a una tesis abstracta, al voluntario sometimiento a una ley que nosotros no hemos estipulado; en una palabra, que se marcha a la fácil facilidad de procurar, para brillar, rodearse de sombras. Esta precaución táctica nos enfada y nos da reboso de razón para la queja. Pensamos que deberían luchar los juicios; pero no, además de éstos, los prejuicios.

Anouilh, en efecto, ha elegido a su beneplácito, para que procure a Orfeo su consuelo locuaz y para que defienda la causa de la vida, a un abogadete liviano y de poca literatura, el padre de Orfeo, musicastro fracasado, arpista por más señas. Es un poco egoísta, dos pocos ignorante y a todo ruedo un hombre absolutamente vulgar. Lo ha pertrechado, para su defensa, con la carabina de Ambrosio, quiero decir, con palabreo anodino de frases de alquiler. Sus razones son inválidos y molidos lugares comunes, ideas ómnibus y barateras como para hablar latosamente, chorreando pesadez báquica, ante otros sus iguales, contertulios o concurdáneos; y lo que no son, en sus palabras, lisamente idiotismos de los idiotas, son discreteos de similor, que más tienen de ejercicios de vocalización que de frases con sentido. Esto nos desabre, porque a una persona dramática no basta decirle ¡levántate y anda! Si la figura es de trapo, ¡cómo se ha de mover! En aquel alma de cántaro, afligido de mediocridad, cuando no símbolo de la naturaleza humana en sus más alcohólicas

(13) Visto, de un modo un tanto extravagante, por L. Aylen: *Greek Tragedy and the modern World*, Londres, 1964, 287.

manifestaciones, Anouilh, en efecto, nos ofrece una figura de trapo. La defensa de la vida por el padre de Orfeo, verbificada sin gracejo y sin estro y sin gramática, diciendo pachochadas y exponiendo todas las simplezas que pasan por su cerebro entupido, a modo de un flobertiano «diccionario de majaderías», excita sólo las fibras espirituales del desdén, desmengua y apoca el respeto a la vida. Quiere persuadir a Orfeo para que olvide a Eurídice y vuelva a la vida de antes; pero las razones que este hombre esgrime, en estilo rapaterrón, para fundamentar la virtud de su tesis de tal manera no lo son que monsieur Henri, el enviado de la Muerte, no tiene que hacer gran gasto de genio ni esforzarse en machacar y porfirizar argumentos. Todas cuantas razones el buen hombre profiere son de tal entequez y miseria que no ofrecen área para la contienda. Se permite, incluso, monsieur Henri complacencias irónicas dichas en burleta, afonías objetantes ante cosas de tan poco peso y seso y pronunciadas con tan mediana sintaxis; con tanto más motivo cuanto el autor se da traza, mediante los primores de una lengua gustosa y dócil a la expresión (la palabra alada, la reflexión oportuna, las razones pulidas y aristadas), para hacer sonar como oro fino el bajo metal de ciertos conceptos y lujosas sutilezas que pone en boca de monsieur Henri, como diciendo cosa clara y sencilla. Anouilh vulgariza la defensa de la vida y poetiza la apología de la muerte, por donde venimos a entender —¡pues no faltaría otra cosa!— que la muerte, en las circunstancias de Orfeo, es preferible a la vida. Por mucho talento que Anouilh haya, se ve con demasiada claridad el amaneramiento del pesimismo sistemático, enmascarado de exquisitez literaria.

El caso es que Orfeo no tiene que esforzarse en pesar y contrapesar argumentos, sino que obedecerá, acaso con harto rendimiento, a la tesis del autor. Cuando Orfeo se entera de que Eurídice le aguarda en el reino promisor de la Muerte, no le falta más sino preguntar el lugar y la hora de la cita y partir. Se parte, de prisa y corriendo, a su restitución y recobro en la muerte. Abandona esta vida por propio designio y pasa a mejor vida, y ya de allí adelante, unidos ambos amantes sin cesación ni abolición por el vínculo que tan poderosamente los enlaza, se funden en abrazo estrechamente y se majan y consunan sus sendos yos.

Anouilh, con su cuenta y razón, aprioriza con rabioso *parti pris*. No le ha dado a la vida su verdadera oportunidad. Al garantizar la inoperancia de la defensa de la vida, ha asegurado el triunfo de la muerte, pero sin dificultad ni lucimiento. ¿Por qué así? La razón es

porque, a ojos de Anouilh, la vida pudre el amor, corrompe al individuo (14). Todo amor jura, en un instante, su propia perduración. Pero ese instante, con su perduración aspirada, pasa: instante tras instante lo vemos caer en la corriente del tiempo, que lo arrastra vertiginoso, pedir auxilio con sus manos de náufrago, ahogarse en el pasado. En el ensamblaje inconexo de las cosas de la vida, en su incoherencia y absurdidad abrumadora, los hombres camuflan siempre, por un motivo o por otro cualquier motivo, su identidad verdadera. Para el amante, que ama la verdad, la comedia de la vida es un obstáculo. Sola la muerte puede recrear el ser en su codiciada pureza primitiva, sacudirle de todas las impurezas, al tiempo que de su envoltura corporal. La muerte puede ofrecer a Orfeo «una Eurídice intacta, una Eurídice de rostro verdadero, que la vida jamás le habría dado» (15). Dulce es Eurídice, dulce es su amor aquí; pero muy más dulce es la muerte que garantiza el secreto anhelo de todo enamorado, como lo sea de veras, es a saber, que la unión, nacida en un instante, sea eterna y no un amor efímero y de poco momento. Tal es el atractivo supremo de la muerte, algo tan inmensamente superior a la vida real que el enamorado se siente, desde luego, dispuesto a sacrificar esa vida a la consecución del verdadero, sólido y efectivo amor. ¿Qué mucho que, en estas condiciones, Orfeo ceda al blando y dulce halago de la muerte, un apaciguamiento, un lenitivo, y se acoja desesperadamente a la esperanza de pasar a mejor vida?: «La mort est belle. Elle seule donne à l'amour son vrai climat» (16).

Para encontrar a su Eurídice ideal Orfeo debe escuchar la solicitación de la muerte y reconocer que ésta es el último paradero y el henchido puerto de su amor. Desde el antro o espelunca de la vida irá hacia la muerte, hacia su proceridad distante y lejana, como, para descubrir el mundo en su realidad, sube hacia la luz clarisolar de arriba el prisionero liberado de la caverna platónica llena de ecos y de sombras. Pero aquí, una salvedad, de la cual en su lugar diremos. El hombre que se libera de las ataduras terrestres lo hace, *sensu platonico,* buscando el conocimiento y la contemplación puras, frías ya y limpias de pasión humana; mientras que el héroe de Anouilh busca una forma de la pasión terrestre en la cual, por ventura, se dilata y continúa, mejor que bien, el ser del amor humano. Tropezamos no con el platonismo, sino, en cierto modo, con su inversión. Para hacer de la muerte un refugio de amantes desgraciados viola y por completo turba Anouilh, platónico al revés,

---

(14) Cf. C. Borgal: *Anouilh o la pena de vivir,* trad. esp., Madrid, 1970, *passim.*

(15) *Pièces noires,* 533.

(16) *Pièces noires,* ibídem.

las reglas naturales, si así puedo decir, de la eternidad. Finge para su héroe una inmortalidad medida con el escantillón del amor terrestre, un paraíso terreno en el seno del cual las almas que conservan su identidad propia continúan buscándose y abrazándose. Llegados a la mansión de los muertos, Orfeo y Eurídice se ofrecen las diestras y se aprietan con efusión y se echan los brazos al cuello, midiéndose la boca y los ojos con los labios, haciéndose don de sus caricias y de otros algunos deleites. Podrán amarse y conocerse tal y como son, a sabor y en plena holgura.

EL «RESPECTUS» Y SUS MOVILES

Tras todo lo dicho, estamos, creo, en condiciones de intentar avistar las relaciones de Anouilh con sus fuentes antiguas en esta *pieza negra.*

La pieza de Anouilh, como el relato virgiliano de *Las geórgicas* (IV, 457-506) o el ovidiano de *Las metamorfosis* (X, 8-71), nos significa otro ejemplo de un cuento de amor, que hace abstracción del poder civilizador o religioso de Orfeo. Pero si miramos al desarrollo, cierto que las diferencias son notables.

Virgilio y Ovidio llevan puntualmente la crónica del descenso a los Infiernos, dan relación circunstanciada de esos parajes, enumeran las peripecias y acasos del viaje, sus vicisitudes y rumbos y casos singulares (la laguna Estigia, los perros cérberos y tantos otros), desmenuzan fruitivamente las circunstancias de la mansión de Orfeo en el Hades. Todo lo cual vemos omiso en la pieza moderna. Sin duda por su inactualidad, porque nosotros abrimos un crédito mucho menos liberal a tal descripción, Anouilh la suprime. ¿Y qué le vamos a hacer si esas descripciones de padecimientos y quemazones no suelen reunir actualmente sufragios de aceptación corriente y naufragan en el despego público? Se trata, primero, de una modernización impuesta por la baja tonicidad de los tiempos hacia una pintura circunstanciada de la morada letárgica de las sombras. Pero no es esto, con ser harto, lo más importante. Hay algo más. El Orfeo griego, con una lira en las manos, tiene que requerenciar por industria de su canto a la Muerte, con garatusas para que se adulcigüe, y hacerle la mamola y trastearla con maña y producirse con gesto tímido y humildoso maniobrando de modo que la compasión haga su oficio. El Orfeo de Anouilh no necesita ir a limosnearle a la Muerte, al son de la lira, para ganarse sus simpatías, pues se las tiene conjuradas de antemano. La Muerte viene a Orfeo. El es el

recuestado y solicitado por una Muerte, que inclina amistosamente la cabeza hacia el enamorado, en la persona de monsieur Henri, cuya afabilidad es indefectible. La Muerte se place y complace con los que se aman, es su amiga acogedora y su cobejera. Por contra, la vida es su enemiga.

¿No son circunstancias tales las más opuestas al espíritu del mito griego? Con una sensibilidad muy diferente, más simple y sana, a la de nuestro dramaturgo, la mente antigua consideraba el amor como dominio de la vida, sin lugar en los Infiernos, que uno de los efectos poderosos de la muerte es borrar los sentimientos amorosos, unos con la vida y con la vida mortales. Cuando Orfeo desciende a los Infiernos, no puede quedarse allí en compañía de Eurídice. No por misericordia divina, no, sino que, cuando el amor se viste de estas cualidades, rompe los corazones de bronce, rinde las voluntades de los dioses infernales y abre las puertas del Infierno. Los dioses infernales sienten que el amor de esta pareja es algo tan tremendamente vivo que sólo un error ha podido traer a Eurídice al reino de los muertos. El orden normal debe restablecerse. Sobre la vida no tienen ellos jurisdicción y, pues que el amor de estos amantes es tan vivo, no habrá sino devolverlo a la vida, dando a la vida pleito homenaje, devolviendo con exquisita cortesía lo propio a cúyo es. Esto ocurre porque el amor es fecundo y crea la vida, aunque sea sólo para volverla a perder. Perdida de nuevo, y definitivamente, Eurídice, Orfeo seguirá viviendo, aunque en el dolor y el sacrificio. Estrictamente lo contrario y cosa totalmente adversa acontece al Orfeo de Anouilh, que se deja arrastrar dulcemente a la muerte, a una cita para la muerte, y allí le espera Eurídice como recompensa suprema. La muerte no es infausta, sino que participa de la sustancia del amor, está añudada a los orígenes mismos del amor.

No se trae a crónica la descripción de la catábasis a los Infiernos, cierto; pero una cosa así viene a ser, en Anouilh, el drama de la desconfianza, mejor que los celos, y el rodar de los anhelos amorosos por el cimiento del corazón de Orfeo. El Infierno está aquí; pero por diferente manera, como un drama interior, que pasa dentro de las almas y que, analizado con agudeza y con implacable puntería, llega a producir un efecto interesantísimo. Nada de ello es plástico ni se hace visible en la escena, representable mediante decoraciones, aderezo teatral o ritmos de movimientos. Sólo es medioexpresable en palabras: pasa en el subsuelo del alma y es de una gran sutileza espiritual, de un fino dinamismo psicológico. Veámoslo en lo que se refiere al *respectus* y a sus móviles, y observaremos cómo los ma-

teriales antiguos de una larga cadena de antecesores no tiranizan jamás sobre la versión, moderna e inteligente, de Anouilh. Otros guías, ya no antiguos, le ayudan a ratos; pero lo más del camino tiene que andárselo solo.

Causa causante de la pérdida, segunda y definitiva, de Eurídice es que Orfeo conculca el trato con los dioses infernales y viola la interdicción del *respectus* o miraba hacia atrás. Así como el Orfeo griego no debe volver la cabeza, antes de franquear las puertas del Tártaro, para comprobar si su bienamada le sigue, así el nuevo Orfeo no debe mirar a Eurídice antes del fin de la noche de la duda. En uno y otro caso, la mirada hacia atrás expresa la desconfianza y las dudas de Orfeo. Es fuerza añadir que la mirada del Orfeo griego se dirige a los dioses, mientras que la del Orfeo francés se dirige al amor mismo; que, en el primero, es resultado de una erupción pasional y parálisis de la inteligencia, mientras que, en el segundo, es una mirada a plena conciencia. Uno y otro se vuelven para asegurarse de lo absoluto. Ahora bien, querer asegurarse de lo absoluto, es violarlo y condenarse a verse privado de él. Que sea en un sentido religioso, que sea en un sentido puramente erótico o que veamos en ella simultáneamente los dos temas, la prohibición del *respectus* es una mónita a no querer penetrar, a cualquier precio, el misterio, no fuera que, como Eurídice, se desvanezca «cual humo mezclado con las tenues auras», que dice Virgilio. Su transgresión es la causa de la desaparición de Eurídice.

Perséfona, la diosa griega de los muertos, una vez que Orfeo, fuera de seso, ha transgredido su prohibición, le quita a Eurídice para siempre, pues no es capaz de segundar en la concesión. El misterio, pese a la tentativa de violarlo, queda intacto y, con él, la fe de Orfeo. El amor de Orfeo queda entero. El Orfeo de Anouilh luego debe asistir al desfile de aquella nómina y comparsería de personajes de la vida de Eurídice, que iluminan a Orfeo, relativamente, sobre el rostro verdadero de aquella a quien ama y le dan ocasión de saber quién Eurídice era. El *respectus* se prolonga en una a modo de película retrospectiva, que repasa y hace balance de la vida de Eurídice, disecando y analizando anatómicamente el misterio, a manera como el disector opera sobre el cuerpo humano. Para este Orfeo el amor consiste, ante todo, en el conocimiento del ser amado, llevado hasta las reconditeces del alma y sus escondrijos rinconeros; y el golpe más cruel, peor quizá que la pérdida de Eurídice viva, es saber que su Eurídice ideal no tiene ni ha tenido nunca existencia real. Ni hace contra esto que la vuelta hacia atrás en la acción sea, hasta cierto punto, consoladora,

pues ilustra a Orfeo sobre las circunstancias atenuantes de la conducta de Eurídice. Sí; pero más perdidoso que ganancioso queda Orfeo, y si al pronto parece aquello una ganancia que Orfeo obtiene, es porque no se advierte la gigantesca pérdida que, todo a la vez, sufre; pues el terreno mismo sobre el que había fundado su amor desaparece. El conocimiento auténtico de Eurídice, que Orfeo esperaba, se revela de nuevo imposible. Queda el suicidio como única solución.

Igual en el drama nuevo como en el mito antiguo, la muerte de Orfeo pone colofón a la historia. Sabida cosa es que, en la leyenda griega, las Bacantes matan a Orfeo por celos, por vengarse de su indiferencia y de su fidelidad a Eurídice. Aquí no hay Bacantes, pues faltando la ocasión de la fidelidad, cuyo objeto ha de ser una persona real, y no una quimera fantástica o una figura retórica, no hay para qué pasarse el alma con el puñal de los celos femeniles. Podría decirse asutilando que, como antes el del Descenso, así por la misma forma el episodio de las Bacantes está espiritualizado. ¿Cómo? muy sencillo: la orgía homicida estaría reemplazada por una necesidad interior, por el enhechizo de la muerte que atrae al protagonista. En todo caso, en Virgilio y Ovidio la historia acaba mal, puesto que la muerte de Orfeo no lo reúne amorosamente con Eurídice. «¡Eurídice, ah, infelice Eurídice!», gritan todavía su voz y su lengua helada, cuando su hermosa testa rueda arrastrada por las ondas del río Hebro. El «romance» termina con la vida y no hay, para la sensibilidad antigua, solución en el Más Allá. Algo no poco diferente nos agencia Anouilh, al dilatar el amor más allá de la muerte: un *happy end* paradójico, pues Orfeo y Eurídice vuelven a encontrarse en la muerte, que es raíz sagrada de su amor.

Aquí podemos cerrar el examen de la pieza en sus concomitancias con la leyenda mítica antigua, sin tener en cuenta, o muy en cuenta, los pormenores subalternos o laterales, tan fortuitos como amenos. Todo lo sobredicho tienta el ánimo a concluir que la dosis de similaridad de la pieza moderna con sus fuentes clásicas se reduce a los elementales, a lo que la historia tiene de más superficial, a las grandes líneas exteriores del drama: amor desgraciado, muerte de la amada que deja a Orfeo transido de dolor, suplemento de vida para Eurídice, muerte de Orfeo. Según este enfoque, parece, en conclusión, que las fuentes antiguas han provisto a Anouilh simplemente de un cuadro cómodo para incorporar, una vez más, pensamientos que le son dilectos sobre la impureza de la vida, la vanidad del amor y el atractivo de la muerte. Parece que la relación de nuestra pieza con aquellas fuentes se reduce a los datos superficiales y cutáneos, muy otramente interpretados

que en la leyenda antigua (17). La obra de Anouilh tiene algo de la leyenda, muy poco de espíritu antiguo en su declaración y mucho de novedoso y original. Sí, eso parece; mas yo os aseguro que, a poco que nos fatiguemos en la inquisición, sí que nos es dable advertir el secreto anudamiento de esta obra con el sentido originario del mito de Orfeo, a un nivel más profundo que el de sus líneas exteriores y la materia prima de la fábula; en este nivel hallamos una fraterna afinidad que sintoniza con el entendimiento original del mito.

Si prescindimos de una cuantía de diferencias formales, de la acumulación de personajes y de incidentes secundarios, que se avecinan con ellos, y de su aparato melodramático, ¿qué hallamos en la pieza de Anouilh que la aparenta a la significación prístina del mito de Orfeo? Reduciendo la respuesta al menor número de palabras, no es difícil dar con el rasgo en que se ostenta societaria, en mi muy falible dictamen, de dicha significación o, mejor, los rasgos, que son dos: la mirada hacia atrás que lanza Orfeo hacia Eurídice resucitada, con su peculiar interpretación que más adelante se verá, y otra nota, más general, que concierne a la tradición que ha consagrado el fracaso de Orfeo en su lucha por retener a Eurídice. Hagamos, pues, algunas más consideraciones sobre entrambos puntos.

Los móviles del *respectus* tienen en Anouilh un sello especial. Parecen diferentes a los motivos antiguos de la mirada de Orfeo, y no sólo lo parecen, sino que lo son, hablando generalmente.

Por exceso de amor a su esposa vuelve la mirada el Orfeo antiguo. Pese a la promesa de Perséfona, le surge el punto de duda e incertidumbre. Le acuita el temor y le comienza a fatigar el deseo de saber en seguida. Cree y descree de su buena estrella. ¿Será verdad? Sí, no, sí, no... Por certificarse que Eurídice le sigue, vuelve la vista. Es un pecado irritante contra la sabiduría del hombre antiguo, contra la moderación y el dominio de las pasiones; no es capaz Orfeo de moderar la rueda de sus impaciencias, de luchar pacientemente contra el exceso de su impaciencia. Es, igualmente, un pecado contra los dioses (18), no ya porque Orfeo les retira o escatima la fe, sino porque intenta apoderarse de una certidumbre que sólo a los dioses pertenece, de un absoluto que es privilegio de los dioses y que el hombre no tiene licencia para violar. Pues los dioses, y especialmente sus majestades infernales, muy picajosas en esto, no toleran que el hombre les robe sus secretos, porque de otra manera, conociéndolos el hombre, no fuera hombre, sino dios. Varón que así procede, labra su

(17) Así piensa P. Vandromme: *O. c.*, 61.

(18) Más que como tabú mítico el *respectus* debe entenderse en relación con la moral dogmática de la fe; cf. E. Maass: *Orpheus*, Munich, 1895, 15 y nota 43.

desgracia pronto o tarde: o en breve acabará o al cabo se perderá, porque es muy gran loco y porque ya puede ser que, cuando no se catare y menos pensare, le arme el dios, que sublima a fin de mejor abatir, la zancadilla para caer. Pudo Orfeo (no sé si pudo, debió, quiero decir) obtener la supervivencia de su amor, por decreto de la suerte; pero esta obtención no era posible, sino en los límites de lo humano, sometiéndose al interdicto de los dioses infernales. Se dejó arrebatar por aquel torbellino de pasión y de locura, y dio en desear algo que para el hombre no es conseguidero. El relato cae debajo del número de los mitos que, como el de Prometeo y tantos otros, rinden una teoría muy clara para el hombre antiguo, porque deriva de un sentimiento suyo raíz: los dioses, repugnantes de los hombres que atentan contra sus privilegios, castigan y derruecan al que pretende hollar sus derechos imprescriptibles.

En el mundo de Anouilh, un mundo sin dioses, el absoluto cuya violación es fatal es el amor mismo. Tienta y suscita la mirada, no la desconfianza en monsieur Henri, el buen mensajero de la Muerte, sino la desconfianza de Orfeo en Eurídice. Como su remoto hermano griego, no puede, no sabe, no quiere contentarse Orfeo, sin más preguntar, con el amor de Eurídice, con la situación humana y todos sus límites. Pide al amor un imposible, la certeza absoluta, exenta de dudas, sobre la persona amada. Mirar a Eurídice antes del final de la noche significa para Orfeo conocerla perfectamente, diáfanamente, verla entera, traspasarla íntegramente con su pupila. Pero el amor es una realidad que exige ser vivida y no contemplada, y el conocimiento de la persona amada tiene un límite más allá del cual no se puede llegar. Orfeo pretende invadir el recinto cerrado de su amada, forzar el reducto insobornable de su persona, el íntimo centro de ella, el arcano de su intimidad, el fondo invisible que somos. Y el que fuere amante verdadero no ha de pretender lo imposible, borrar la distinción del yo y del tú. Esa pretensión contradice en su raíz misma la esencia de la vida, y la vida se venga de todo el que quiere ser en ella más que ella misma. La vida es siempre vida individual e impenetrable; contiene siempre un último reducto inaprensible, que elude nuestro conocimiento. Ese extremo es radicalmente inaccesible, pues las almas son en absoluto impenetrables. Orfeo quiere violar el misterio de la persona del ser amado, haciendo del conocimiento perfecto de Eurídice una condición previa del amor. ¡Grave yerro! Para que ese misterio pueda, por caso, comunicarse al amante, es forzoso que el amor exista primero, gratuitamente, como la fe por la que se revela, por caso, al creyente el misterio divino, sublime a todo conocimiento.

Es menester advertir que Orfeo no condena a Eurídice en nombre de los supuestos y convenciones vigentes, normas sociales o prejuicios morales, tocante a los cuales nos parece que no escrupulizaría en absolverla. Tampoco, y esto sobre todo, le bullen en el alma las figuraciones que suele levantar la mar alterada de los celos, los remolinos que en su alma apasionada forma, dando lugar en la imaginación del lastimado amante a esa rabiosa dolencia que le amarga el gusto y le turba el consejo, vulcanizado el cerebro con las imágenes más torturantes. Algo de esto, sí, le hiere la fibra sensible; pero, a un nivel más profundo que los celos, el supremo obstáculo es la incapacidad de Orfeo para aceptar a Eurídice tal y como es y para aceptar la condición humana del amor, con sus límites. El Orfeo moderno, puedo decir, toma la mano que le tiende, a través de los siglos, el Orfeo antiguo justamente por esta su exigencia de absoluto: que las dos veces al Orfeo de Anouilh Eurídice se le va de entre las manos, porque, de sobrevivir Eurídice, no sería más que un ser de carne, cuero y hueso, a veces lo mejor y lo bonísimo, lo flaco y claudicante a veces; caediza a trechos, a trechos sublime; a medias mujer cabalísima, singularísima, unicísima, y otro tanto mujer del común, mediocre, vulgar.

DUALISMO

Porque Orfeo ha desobedecido el interdicto del *respectus* pierde a Eurídice y su hazañoso descenso a los Infiernos se convierte en fracaso— se dice, y así es la verdad en las más de las versiones antiguas del mito; pero no en todas. No lo es en Anouilh, desde luego; pero tampoco en Virgilio, que en este punto, si mi juicio no me equivoca, harto se parecen, mas como se parecen las obras de talento, sin envidiarse ni deberse nada.

En Virgilio la mirada hacia atrás de Orfeo no es tanto desobediencia de una prohibición ritual cuanto símbolo admirable de la pasión de amor que manda su voluntad y que, fuerte más que la muerte, triunfa de todo, salvo de sí misma; esto es, símbolo, más o menos latente o patente, del fracaso del amor. Por lo demás, Virgilio, aunque poeta elegíaco sin quiebra en este relato, no alcanza a borrar del mismo las resonancias religiosas, *órficas*, que han sido su territorio natal; me refiero, naturalmente, al misterio del fracaso del hombre a la busca de la verdad. Estos versos del canto IV de *Las geórgicas*, en mi humilde opinón y en la de críticos no tan humildes (19), son un

(19) Cf. J. Heurgon: «Orphée et Eurydice avant Virgile», en *Mélanges d'archéologie et d'histoire (Ecole française de Rome)*, XLIX, 1932, 6-66.

ejemplo más de revestimiento simbólico de aquel misterio, cuyo dinamismo es de tal rejo que sabe sacar jugo propio de la efusión lírica en que se vierte el amor hacia la mujer y se filtra, relampagueante aquí y allá, en lo que parecería pura elegía amorosa.

¿Estaba Anouilh, al escribir su pieza, razonablemente instruido en estos antecedentes? ¿Ha practicado el autor estudios serios (leyendo de asiento y continuadamente) en tales materias lejos de trabajar en ellas como aficionado? He aquí unos interrogantes que no me creo en condiciones ni de rectificar ni de ratificar. Acaso no y acaso sí; aunque me inclino más bien por la afirmativa. No nos es fácil imaginar (pero no sería imposible) al estudiante que ha seguido cursos universitarios como a un tataranieto de Platón, a quien no ha leído, y estrecho amigo de otros dualistas, a quienes no ha conocido, inventando de nuevo, más bien por contagio difuso que por influencia, en virtud de una secreta simpatía, acaso no sabida, por estar educada su mente en la tertulia de pensamientos afines, que le captan el espíritu y con los que él instintivamente ha emparentado. ¿Es Anouilh un dualista sin saberlo y es su obra una fecundación de aquel dualismo órfico a distancia, a la distancia de los siglos? No tiene quien esto escribe autoridad, y bien lo siente, ni pruebas irrebatibles para afirmar que a Anouilh le hayan sido familiares esas doctrinas. Será prudente callar, sin dar opinión alguna sobre este problema, aunque tiene interés cierto para nosotros. De cualquier modo que sea, ello es que en Anouilh es verdad que tropezamos con un dualista, sin saberlo o a sabiendas. Sin hacernos cuestión de las fuentes, nosotros lo que sí vemos en la obra misma de Anouilh es una sucesión del simbolismo primitivo del fracaso de Orfeo, fracaso necesario, sin el cual no acertamos ni siquiera a imaginar su amor. Mas este tema del fracaso, inherente al amor de Orfeo, y de sus raíces en una concepción dualista de la existencia, merece por nuestra parte alguna mayor atención y desarrollo.

Orfeo incumple la prohibición de monsieur Henri no por impaciencia del amador que es de calidad que, al que la padece, le turba el sentido común y por curiosidad, por obcecación, labra su ruina. Es algo más sinuoso y complejo, más sutil y artificioso. Orfeo sabe que su amor no es viable y que más vale acabar. El fracaso no es una consecuencia de la mirada y ésta la resultancia de la incontinencia del enamorado. Es, más bien, su causa últimamente culpable, es un rehusar la felicidad como la solución más difícil, es reconocer la imposibilidad del amor perfecto, porque todos sus bienes son soñados, al haber sido por el amor forjados; para decirlo todo, es, casi sin duda, desear el fracaso

más que la realización imperfecta de su amor. Una emoción dominada, y por lo mismo más punzante, le asiste a Orfeo en el punto de lanzar sobre Eurídice la mirada fatídica concienzudamente, y no por azar o descuido. De donde se saca que Anouilh ha calado el verdadero sentido del fracaso de Orfeo, en su hontanar religioso —psicológico, ahora— y más allá de su explicación fatalista y puramente elegíaca.

Orfeo, en efecto, desea un amor de una pureza y perfección sobrehumanas, absolutas; pero ése es un deseo inasible, llamado al fracaso absoluto. Pretende Orfeo traspasar el límite impuesto a los humanos por la vida, y ofendida la vida, a fuer de tal, responde con agresión. Como los dioses infernales, la vida se venga y se toma su desquite. La mirada hacia atrás es el obstáculo espiritual supremo que hace fracasar el amor, cuando ya no quedan obstáculos externos; y no hay manera de salvar este obstáculo formidable, pues es un obstáculo querido por sí mismo.

¿Qué significa, en Anouilh, este obstáculo supremo? Significa, sencillamente, el fracaso de la vida que, por mil caminos, muda y deteriora el amor y significa, por ende, el atractivo de la muerte que es, para los amantes, la única realidad enérgica y existente para su amor, pues sólo en la muerte los amantes se funden en una identificación absoluta, en una unificación maravillosa y son y viven el uno en otro: en eso consiste el secreto anudamiento de la muerte a la raíz misma del amor. La conclusión consecuente del amor auténtico, exigente de pureza y perfección, debería ser el suicidio en común, único modo de lograr en la nada de la muerte la fusión absoluta, imposible en la vida. En el suicidio, en fin de cuentas, el yo que se suprime —en este caso, el amor exigente— se tiene por absoluto, y si el fracaso se tiene por más deseable que la realización de la felicidad en esta vida, es porque se piensa, en buen dualista, que la verdadera vida está en otra parte.

Tal es, en definitiva, la tesis de esta *pieza negra,* que denota, al respecto, ascendencia cuya línea no es difícil precursar. Goza, en efecto, de excelente respaldo literario, pues coincide con toda una tradición de «cuentos de amor y muerte» que travesean, en infinidad de variantes, por nuestras literaturas (20). Los celtas, raza soñadora y apasionada, cuyas veredas van orientadas hacia una concepción algo lúgubre, desengañada y tristona de la vida, tuvieron excelencia en este tema y en otros de pareja laya. La leyenda de Tristán e Iseo es quizá la muestra más conocida de esa tradición sobre el parentesco misterioso y afinidad secreta que existen entre la muerte y el amor, los

(20) Cf. D. de Rougemont: *L'amour et l'Occident,* París, 1939, 3 y ss.

fratelli de Leopardi, hermanados ya por los griegos en aquel su decir decidero *éros thánatos.*

Se trata de una tradición que ha cuajado y dado a la circulación un modelo de ideal amoroso, cuyas preferencias apuntan indefectiblemente a aquello que traba y dificulta la consumación del amor. Inconscientemente el obstáculo es querido por sí mismo. La pasión encuentra en los obstáculos externos nuevos pretextos de separación. A todo se oponen dificultades; todo son dilaciones y trámites. El tema no es la felicidad de los amantes, sino el delicioso tormento del amor, por el que se siente una natural inclinación. Más que amarse el uno al otro, aman el amor, la devoción sutil del amor, el hecho de amar; más aún, diríase que, en el fondo, al descubrir al amado como delicia contemplativa, cada uno busca en el otro su propia imagen, un reflejo narcisino de sí mismo. Sustenta esta literatura la religión de la «ley de cortesía», del servicio y culto platónicos a la mujer, y prepara altares de respeto a un amor sin carnaza.

En esta tradición encaja, en buena parte, la concepción del amor en Anouilh. Si no es que, al fin, Tristán e Iseo, los amorosos aquéllos, son tipos convencionales, abstractos personajes raciocinantes puliéndose en la palabra y el modal, finos, y aun finústicos, enamorados. Son de oír las razones que pasan entre la dama y su feligrés y la esgrima de vocablos y placentería de sutiles coloquios y las cosas harto curiosas con delicados conceptos de amor, forjados a lima de retórica, y los temas galantes tan perespirituales; pero difícilmente imaginamos que pase entre ellos nada más. Anouilh, en cambio, ha creado dos personajes entre los que lo artificial y difícil resulta desterrar el afecto humano, salvo que el autor se empeñe, como se empeña, en ponerse los anteojos de la preocupación, en vez de las lentes de la observación.

Anouilh ha creado dos personajes que son del mismo metal, de naturaleza afín, y que están naturalmente llamados a descubrir su afinidad, que podían, que debían, que habían fatalmente de fraternizar y de luchar juntos por una vida más feliz (21). No es posible encontrar, ni buscándolas con un candil, dos almas tan amigas, tan compañeras. ¿Quién, al verlos par a par, no siente que son, tan el uno como la otra, la realización, en los límites de lo humano, de la fantasía que ambos acarician? Eurídice encuentra en Orfeo el alma que respira por la suya, el hermano, el verdadero hermano. Orfeo encuentra en Eurídice una compañera para el cuerpo, para el corazón, para el espíritu. Sus condiciones, atributos y virtudes, y las laxitudes por el mismo consiguiente, los llaman a quedar adscritos de una vez para siempre y del todo

(21) Cf. E. Kushner: *O. c.*, 256.

el uno al otro. Ambos son jóvenes, ambos vividos, castigados y probados en idénticas lecciones, molestias y amarguras del trato humano. Comulgan en unas mismas aspiraciones; y más, que uncidos al trabajo por el hambre, los ha formado una misma experiencia precoz de la miseria; y más, que su única noche de amor les ha dado más ternura y temblor humano más hondo que tres años de compañía, en los umbríos bosques o los encantados palacios, a Tristán e Iseo, tan pronto ergotizando, tan luego encadenando porfiadas polémicas de casuística erótica. Y todo esto no obstante, el autor no les consiente que queden para en uno, como lo manda la psicología, envejeciendo en su amor. Y con todo y ser tan afines, el autor no les consiente que pasen adelante en el discurso de la vida, viviendo civilmente y siendo bien casados, envueltos en aroma de hogar, en perfume doméstico, una hermandad que el tiempo anuda y es la más fuerte de todas. Tal es la extraña jugarreta que el autor se permite con sus personajes, porque son entes de ficción que él mismo ha fabricado con su propia sustancia lúgubre, desengañada.

La tesis inquietante de Anouilh en esta *pieza negra* es nada menos que la siguiente: dados dos seres tan compatibles y afines como Orfeo y Eurídice, el amor es entre ellos, pese a todo, imposible. ¿Por qué así? Porque el amor está hecho de ilusiones sobre uno mismo y sobre los demás, ilusiones de ilusos e iludentes que el tiempo se traga y que el conocimiento disipa antes o después, que el disolvente del conocimiento descompone, como un álcali. La vida, en sus indefectibles etapas (sensualidad cálida, recelo, hábito, cansancio vital), se encarga de disolver el amor. La gran culpable es la vida, que maleficia el amor y lo destruye. La ilusión, en cambio, en sí era buena; y la ilusión del amor puede perpetuarse en la muerte. «La muerte es bella; sólo ella da al amor su clima verdadero». Esta frase tentadora de monsieur Henri es la conclusión de un silogismo fúnebre que anuncia la muerte de Orfeo, convencido por fin de que, en último análisis, el amor es aspiración hacia la separación en esta vida y la unión en la muerte. En el fondo secreto de su corazón a Orfeo le dicta sus decisiones fatales la voluntad de muerte, que, en llegando a ella, ambos enamorados serán uno y lo mismo. No hay página en este drama, que no tiene muchas, donde no se perciba, más o menos veladamente, esta tesis inquietante.

Reconocemos en el autor de *Eurydice* el retoñar del viejo tronco de un dualismo persuadido de la dialéctica dramática e irresoluble entre los dos dominios de la existencia, vida y muerte, y convencido de que sólo la fuerza del amor (de Eros intermediario, con su delirio

y su éxtasis, entre ambos dominios) es capaz de infinitar al hombre, desasiéndolo del cuerpo que le hace gravitar dolorosamente hacia lo terreno. Este dualismo parece haber encontrado en Anouilh un dramaturgo muy aficionado de servirle y de quintaesenciarlo en una prosa segura y dramáticamente eficaz, se entiende que en la etapa de su teatro a la que aquí nos referimos.

La cosa viene de muy atrás. Es esa concepción muy familiar doctrina platónica, en la que puede, con efecto, Platón diputarse doctor excelso y áureo clásico. Pero esta doctrina, tan del viejo solar platónico, tiene, más allá del platonismo, otros orígenes, de ellos iranios, de ellos pitagóricos y de ellos *órficos*, como se llama con nombre más vago de lo que fuera bien (22). Más acá del platonismo, la vena dualista anima a los neoplatónicos y al gnosticismo (pravedad herética cristiana que fue harto difícil de atajar), todos los cuales han aprendido de Platón, el cual lo aprendió de quién sabe dónde, esa misma religión de la dualidad entre el Día y la Noche y su combate mortal en el hombre. En Persia, en el siglo tercero de nuestra Era, vivió Mani, quizá el más terco caso de dualista militante y la máxima autoridad en achaque de dualismo: su verbo urente por todos aquellos sitios fue sembrando fuegos en almas de yesca. Idéntica unidad de vocación e invocación de unos mismos principios posee a estos religionarios de la idea dualista a través de los siglos. Bien será que recordemos aquí ser principio cardinal de la doctrina la asunción de que el hombre, como el universo mundo, está repartido, desgarrado, entre las fuerzas del día y de la noche, del bien y del mal. El alma pertenece al día y es prisionera del cuerpo, que pertenece a la noche. Está el alma enterrada en el cuerpo (este símil del cuerpo como tumba del alma no es mío; tiene clásico abolengo); y el alma lucha, sin dar su brazo a torcer, por liberarse de su prisión y su tumba. En la cosmovisión dualista, enderezada generalmente hacia fines morales, la vida constituye la desgracia del hombre, pues ella retiene al alma prisionera de la carne. A la inversa: la muerte es buena y deseable, pues purifica al hombre, lo libera de las vicisitudes terrestres y encamina al alma, triunfante del dolor por el cuerpo caído en polvo, hacia la eterna posada de la Unidad final. En defecto de la muerte de la carne, por afán de reforma y mejoría, el sabio practica la ascesis, por la cual se va desligando progresivamente de la vida del cuerpo y el alma se va «poniendo en forma» para acceder, a su turno, a la felicidad ultra-

---

(22) Cf., en general, S. Pétremont: *Le dualisme dans l'histoire de la philosophie et des religions*, París, 1946, y U. Bianchi: *Il dualismo religioso. Saggio storico ed etnologico*, Roma, 1958.

terrena, la cual definitivamente la des-tierra del suelo y la enciela; pues no puede haber dicha en esta vida.

Así es la concepción dualista (platónica, *órfica*, maniquea) que, al menos superficialmente, fue desterrada por la rehabilitación cristiana de la vida mediante la Cruz, de la que tantos se enorgullecen de dientes afuera. De aquellas calendas a estos idus han pasado mil cosas; pero, a través de los siglos, el dualismo en cuestión se mantuvo, desde los gnósticos a los cátaros (justamente en el momento natal del «amor cortés» y de la leyenda de Tristán) y, por supuesto que laicizado, hasta muchos pensadores contemporáneos quienes vienen a ser, en la concepción general y en otras semejanzas que se rozan con ella, como vástagos, más o menos poderosos, de aquel recio árbol del dualismo clásico. En lo que concierne a nuestro tema, diremos que, disfrazado por los símbolos que descarrían y hacen fracasar el amor humano, el dualismo se trasegó literariamente a tantas y tantas versiones de los mitos de amor y muerte, del amor como intermediario (vocablo con olor y sabor de Platón) entre la vida y la muerte. Entre ellas, y no será la última, a la pieza de Anouilh, platonizante, si así queremos llamarle, o hierofante, a lo profano, de un culto abandonado por la multitud, como si en nuestro dramaturgo ardiese todavía una chispa de la hoguera que comburía a Mani y a Plotino.

En el sentido antedicho hallamos en Anouilh una fraterna afinidad con una vena de pensamiento dualista llamada, a lo largo de la historia, con diversas denominaciones circunstanciales. Llamadlo platónico o maniqueo o cátaro. Si gustáis, enmendadme el vocablo; pero yo lo llamo, pues que viene al caso, órfico impenitente. Aunque Anouilh no sea sólo eso, es, también, eso. Toda su obra está animada, dinamizada, por unas cuantas constantes (odio a la vida, deseo de pureza), matrices que engendran su teatro de esta época y a las que, a la vuelta de las precisas salvedades, se conoce que no les repugnaría el apodo. Esta no es sola opinión mía, puesto que ya ha sido expuesta repetidas veces (23). Quede claro que no pretendo presentar al autor de *Eurydice* bajo la especie de un doctor en filosofía, grave y emborlado, pues no deseo incurrir en otra de sus vehementes protestas contra ciertas interpretaciones de sus obras por una crítica, que él no ha apreciado, acaso porque no era muy apreciable (24). Las deformaciones ideológicas apresuradas, las comparaciones traídas por los cabellos justifican, en nuestro entender, las recriminaciones del autor contra algunos de sus críticos. Tal vez al propio dramaturgo le moleste ahora

(23) Cf. E. Kushner: *O. c.*, 260-61.
(24) Cf. C. Borgal: *O. c.*, 13.

ser tachado como órfico retrasado, por supuesto que quitándole al término cualquier resonancia religiosa, a manera de santo laico; pero yo tengo por cierto que, sabiéndolo él o no, ese dualismo es la filosofía complementaria y la vena que corre por el subsuelo de su teatro en las *piezas negras.* Esta filosofía, o no sé cómo la llame, a componentes de su teatro que estaban flotantes, dispersos, inconexos, les da solidaridad y unidad, orden y fisonomía. ¿Es nonada el hecho que, en fin de cuentas, hace de su teatro algo distinto y más importante que el puro teatro de bulevar parisiense?

LA PUREZA DE LOS ORGULLOSOS

Casi todos quienes se han ocupado de este teatro han reparado, como de fácil observación en él, el mismo fenómeno: que no hay *pieza negra* en la que la *vida verdadera* no se encuentre *en otra parte* y el sufrimiento no parezca más hermoso y deseable que aquello que, acaso (pero no siempre) por inocencia, llaman felicidad los hombres hechos para vivir, hacia los cuales no oculta Anouilh su desafición; de donde se saca lo que se ha convenido en llamar el *odio a la vida* en Anouilh, el despego por la vida como la vida es en este bajo mundo. Esto parece un lugar de los comunes.

Tal creen estas vidas juveniles, estos adolescentes intangibles apagados antes de llegar al mediodía, como los mancebos mitológicos destinados a sumirse en la muerte antes de la hora meridiana de su existencia, sin sufrir la usura del tiempo y de las heridas que el tiempo se trae al hombro. Cobra ello agudeza extrema en el caso de Antígona, tan filósofa en el trasunto de Anouilh y el más notable ejemplo de lo que digo, en mi pobre juicio. La sepultura de su hermano Polinices (en verdad, un pequeño bribón) no es para ella más que un pretexto para rehusar la felicidad demasiado imperfecta y, por ello, la vida misma con sus componendas y su pasteleo (25). Es más aún y es que —para nadie es un secreto— estos rebeldes son también rebeldes contra la carne *(omne corpus fugiendum est),* alimentan un rencor sordo, aunque agudo, contra el cuerpo y sueñan con un amor blanco, de cintura para arriba, como suele decirse, el amor de Tristán, el amor de Macías. Son amantes que ponen la mira de su gusto en gozar, más allá del placer sexual y del contacto de dos epidermis, de una forma de erotismo espiritual y amor psíquico con las potencias de su alma. Más que

(25) Jean Anouilh: *Antigone,* París, La Table Ronde, 1946, 102, y cf. lo que escribimos en *Helenismo y literatura contemporánea,* Madrid, Ed. Prensa Española, 1967, 196-201.

moverse físicamente, por el tirón sexual, hacia lo amado, buscan satisfacción a su comezón de amar en más altos objetos, en una comunión espiritual, en un contacto inmaterial entre las almas, que aboliera las fronteras de la persona, cuyo único obstáculo es la impermeabilidad de los cuerpos que interpone entre los amantes un ancho foso sin puente levadizo. Así Eurídice se siente molesta por la crudeza realista y la fealdad del acto amoroso. Orfeo añoraría poder confundirse con Eurídice en una mezcla total de sus seres, sin interposición ni medianería.

Nos choca el lenguaje ambiguo que utiliza Orfeo en el pasaje susodicho que está en el acto tercero. Se expresa en el tono franco e infantil, sin escrúpulos hipócritas, que colorea todas las escenas amatorias y coloquios amorosos de la pareja, sin circunloquios (que son una cobardía del lenguaje): «yo creería, durante un minuto, que somos dos tallos enlazados sobre la misma raíz» (26).

Este vocabulario, que es erótico por la fachada de enfrente, rebasa el erotismo por las otras tres fachadas. Sus vacilaciones, tenuidades y melancolías trascienden a una sensibilidad, desde cuya óptica el cuerpo significa de una u otra manera y se revela, en fin, resueltamente el gran impedimento de la unidad de las almas; pues si bien es cierto que, al cabo, el contacto de los cuerpos nos revela que hay alguien más acá, que no se está completamente solo, esa como-compañía no pasa de ser una casi-soledad, que no sacia, sino por breve tiempo, la sed de absoluto que padece Orfeo. ¿Cómo llamar a su terca apetencia de absoluto? Yo la llamaría sed mística. Aquí nos acordamos de que también el místico, para expresarse, acude a vocablos de tufo erótico, a la fraseología del erotismo, a modos imaginistas de pensar, que son comunes al enamorado y al místico, al arrebato erótico (insinuaciones, sospechas, curiosidades) y al arrobo místico. El místico, que se siente derelicto, adopta una entonación amorosa hondamente perturbadora, muy semejante a la del amante abandonado. La monja, que hila despaciosa y beata el hilo de la existencia en la rueca conventual, se dirige al Esposo con frases que con igual pasión pudieran ser recitadas en el cálido silencio de la alcoba. Este curioso y equívoco canje de léxico, tan hirviente e imaginativo, no hace sino revelar una comunidad de raíz entre dos fenómenos que tienen parentesco y que por eso recurren a un mismo arsenal y venero expresivo, a una misma tropología de imágenes y ocurrencias. Las palabras de unción que vienen y van son las mismas porque los mismos son los sentimientos

(26) *Pièces noires,* 497; y cf. J. Harvey: *Anouilh. A Study in Theatrics,* Yale Univ. Press, 1964, 133-34.

motores, lo cual demuestra *ex abundantia* que se trata, en efecto, de fenómenos hermanos, de la misma oriundez en un dualismo metafísico.

Y suponiendo esto, tengo que extremar la hipótesis y dedicar algunas palabras más a este paralelo entre la psicología de los personajes de nuestra pieza (pureza, aversión de la carne, «cristalización» del ideal amoroso) y los ideales de la mística, lo que entiendo ser uno de los ángulos más instructivos bajo los que pudiera tomarse la obra de Anouilh.

La mística de todas las lenguas y todas las observancias es, dondequiera, deseo de purificación. Un profundo desamor y desistimiento de este mundo desgana al místico (monje barbiluengo y uñicrecido o monjita angelical), como sea verdad que lo es, de la existencia terrena, un augusto desprecio por su hermosura podrida, un descontento con lo fallecedero, un desacomodo con sus gemonías y pseudoamores. Espíritu purgado y aniquilado acerca de todas particulares aficiones capaz es de alimentarse durante una semana del canto de una cigarra, para más espiritualizar y desinteresar su vida. Huido y desenganchado de todas las cosas, extranjero a todas y ahorrado de todas, triste para todo, sino para oír arrobado con religioso silencio (el silencio, lengua de la mística y de la muerte) y con recogido espíritu la voz que le llama hacia lo alto, al son de angélico guitarro, y que así le alegra el alma que la saca de sí misma y se la lleva de su murria y cansera, por la maravillosa escala de la luz, a que pasee los cielos, en compañía de la legión seráfica de los bienaventurados, porque sólo en ellos pone sus pensamientos, el que Dios llama por ese camino se afana en torno a limpiarse del barro humano, redimiéndose de él poco a poco, desarraigando de sí los deseos, y corre desalado, ayuno y boquiseco, con infatigable ánimo de perfección y en una polémica jamás mitigada con su carne, corre digo este varón observantísimo en pos de su desligación de las apariencias de aquí abajo. De espaldas al mundo rompe amarras, en resolución de enérgico radicalismo, con este bajo mundo encanallado que no se acuerda con sus gustos, lejos, a contragusto de la vida, derramando en su corazón el gusto de morir, que le acaricia agradablemente el espíritu. Atento a la ganancia y supremo negocio del cielo y, a fuer de tal, considerando que más vale servir a Dios que al mundo, se cierra para el trato y absorción del prójimo, se abisma en el apartamiento y la soledad en alabanza del santo y gustoso silencio (silencio sabroso que el místico sabe), sintiéndose el mejor acompañado, como esté con sus altos pensamientos. Ensimismado en este elevado ideal de purificación, en otras

alturas embebecido y elevado, suele ser, en su comunicación con los humanos, hombre de traza difícil, casi siempre, si no siempre, de una cierta aridez cordial y hasta, una que otra vez, de un radicalismo intratable.

Bajando ahora el tono diremos lo mismo sobre Anouilh en sus *piezas negras*, que tal es también, en otra latitud y a lo profano, la textura ética de sus héroes. Se ha hablado mucho, y con rara coincidencia, de la exigencia de «pureza» (término que procuro usar aquí entre comillas, para hacerlo ya sospechoso), de la que son tan discursivos y cavilosos estos personajes, móvil primero de las acciones de la nata y flor de este teatro; pero no por noción repetida y casi lugar común es excusado volver sobre este punto, viendo en el mismo una nueva secreción literaria típica del dualismo en el que profesa Anouilh.

No creo mantener afirmaciones gratuitas al interpretar que la exigencia de pureza les viene de su repulsa a la vida, con casi el mismo espíritu y aparejo del místico. Ahora bien, aquí, una discrepancia radical: el místico ansía, allá para el porvenir más o menos remoto, trepar a una altura que le permitirá la unión mística con su dios, grado supremo de la mística carrera y jornada de la gran revelación; acogido al acorro de esta esperanza, sustentada con vigorosas razones, se trilla el corazón. El héroe de Anouilh es un ansioso de pureza, pero no un hombre religioso; un místico, pero sépase y dígase claro que un místico laico. Otramente que con el místico ocurre con los personajes de Anouilh que no esperan nada sobrenatural, pues su universo está cerrado así a toda luz de arriba como a las chamusquinas eternas. No podemos decir pensadamente que cultivan sus sueños, sus coluros imaginarios, como flores de salvación, en un sentido trascendente. De donde se engendra que la purificación tiene en Anouilh una fisonomía muy diferente. Orfeo expresa ese ideal de pureza cuando habla de la confesión, por la cual el individuo se renueva «lavado, reluciente» (27). Convenido. Tal nostalgia de pureza la tienen todos estos personajes escoteros, inflexibles, intransigentes con las impurezas de la vida. La persiguen contumaces, erre que erre, y nos transportan, en una cualquiera *pieza negra*, en una ráfaga de idealidad que nos recuerda, y no es mal recuerdo, al místico. Pero, bien entendido, en un plano exclusivamente psicológico. Se trata de una secularización espiritual de la pureza secesionada de su suelo religioso, segada de su fondo nativo. Para el místico el espiritual cauterio con que se penitencia y su purificación se enderezan a un galardón muy claro: producir una reforma, por mejoría, de la persona, una renova-

(27) *Pièces noires*, 453.

ción de natura, una recreación verdadera, cuyo dogma de sustentación consiste precisamente en garantizar el futuro del converso en la vida eterna; por eso, tan penosos trabajos pesquisionados le saben a gloria. En Anouilh no hay nada de esto, ni sus personajes pueden fundar su agüero en el mismo motivo.

Anouilh ha espigado en la misma reserva del dualismo místico; pero sin metafisiquear, situándose en un terreno puramente psicológico y laico. El paralelo entre mística y psicología erótica finca en que la fuerza del amor, al modo platónico, no se fija, en definitiva, sobre una criatura humana, sino que, a través del cacareado mecanismo psicológico de la «cristalización», tiende a proyectar el yo del amante hacia el Infinito. Orfeo se ha forjado una imagen de Eurídice, y es esta imagen, y no la mujer real, la que le conturba en materia erótica. Por lo demás, si en la ortodoxia cristiana el místico busca una relación personal con su Dios, que también El es persona, no olvidemos, para extremar el paralelo, que, en cambio, el gnóstico busca un Dios que es verdad abstracta sólo asequible por el conocimiento: bien así como Orfeo, enteramente absorbido por el deseo de conocer a Eurídice perfectamente, por conocer «quién es Eurídice», sino más que esa búsqueda, en su caso, agrava su soledad, en lugar de remediarla.

Curiosamente, el sentido porvenirista de la purificación se sustituye en el teatro de Anouilh por ciertas aspiraciones retrógradas, por una elusión de la realidad dando un brinco hacia atrás y volviendo a los orígenes (28). Los protagonistas viven hacia atrás, nostálgicos y añoradizos de la inocencia del niño. Quisieran, en una regresión atrás, renacer como infanticos en una atmósfera diáfana de simplicidad e inocencia. Su espíritu, como el girasol, se tuerce hacia los días solares de la niñez, hacia los objetos deseables que disparaban los afanes del niño, en un retrocedimiento, en una fuga hacia la niñez, ¡ay!, irrecobrable. Por no citar más que un ejemplo, acordaréme otra vez de Antígona (que viene a ser el *contraposto* femenino de Orfeo): «Yo quiero estar segura de todo hoy y que esto sea tan bello como cuando era pequeña» *(pequeño,* un adjetivo que Anouilh prodiga).

Todos los personajes de la camada juvenil (que acaba de romper el cascarón del huevo de la adolescencia) con que Anouilh ha hecho, con más amor y verdadero mimo, la galería de sus protagonistas, y Orfeo el primero, no se dijera sino que inconscientemente están todavía enmadrados, temerosos de los encontronazos amargos de la vida, en la que cada paso puede ser un tropezón doloroso, y deseosos

(28) Cf. R. Brasillach: «Jean Anouilh ou le mythe du Baptême», en *Les Quatre Jeudis,* París, 1944.

de reencontrar la seguridad en el seno materno, como un aguilucho herido con la nostalgia de su peña escarpada. Por la edad y la conducta son mozos y no ya chiquillos o tontuelos. Chicos en grande sueñan en lo que eran, desesperadamente fieles a las promesas que tiran y llevan tras de sí las blandas imaginaciones de la adolescencia; pero, a la vez, no pueden desconocer lo que han llegado a ser. La imposibilidad de volver hacia atrás les hace vivir en una permanente colisión entre dos horizontes. Padecen una contradicción inexorable, se encuentran en un desequilibrio morboso. No quieren sacrificar ninguna de las imágenes de la niñez, ni de su presente, ¡eso de ninguna manera!; pero son incapaces de unirlas, las viven como un perenne antagonismo, y esto les hiere y esta oscura conciencia de anormalidad procuran compensarla mediante la indignada afirmación de sí mismos frente a los demás, alejados de ellos en la esfera del gusto y de las ideas. Su orgullo, pues son formidablemente orgullosos (como a sí propios se definen con un vocablo que, en la hora sincera, asciende de los sótanos oscuros de la criatura), su orgullo les abroquela en una contradicción y forcejeo irreducible, impotentes para salir de sí mismos, relapsos para brincar más allá de su sombra egoísta, para sobrepasarse en el amor. Su propio terrible drama íntimo los devora.

He ahí la casta de sujetos que predilige el autor de las *piezas negras,* tan semejantes en la materia prima, bien que modulados con distingos modales y adjetivos para preservar la variedad necesaria dentro de la unidad esencial. Ahora entrevemos, como desde luego sospechábamos, en qué consiste su traída y llevada pureza y nos explicamos cierta impresión equívoca que nos producen, un no sé qué, un no sé dónde, un no sé cómo, un no te entiendo que admira y subyuga, pero no convence; un sí es o no es de simpatía, un sí es o no es de recelo.

De una parte, nos atraen estos mancebos generosos, que impersonan la sensibilidad para la honradez, los impulsos valientes y dignos, que los hay, muy buenos, en este teatro. Todo afán noble y todo sentimiento levantado lo sienten con hiperestesia y lo sostienen sin renuncios y sin morderse la lengua, emitiendo sincera y rotundamente su verdad («tu alma, tu palma»), cada cual con el timbre individual de su voz, expresada en lenguaje apasionado y cordial, en forma aguda, vivaz, aforística a veces, a veces agria y destemplada, pues tienen tan pronta la lengua y tan vivo el genio, como fácil la palabra y cumplida la respuesta, y los arranques para elogiar o denigrar calientan a cada paso estas páginas. Preciamos mucho el gallardo brío de sus personas, en la verdura de los años, la arrogancia y la braveza zaha-

reñas con que toman sus bellas posturas. Sobre todo nos atrae su firmeza de torreón roqueño, tan arrogante y erguido, con que determinan de convertirse, una vez que levantándose de lo más suyo «se han declarado» como lo que son, en guardas jurados de un ideal muy alto y permanente, afirmándose en él hasta el último límite de sí propios, actitud que tiene que parecernos bella, digna de la musa épica. Erectos y perpendiculares, sus testas enhiestas parecen abiertas, como la copa del pino, a todas las celestes inminencias. ¿No te place, lector, su carácter bravo e independiente? ¿No te placen sus frentes altivas, que tienen los fuegos de la juventud? ¿No amas, en fin, el modo como quieren sacudirse las impurezas estas personas juveniles? Son personajes imposibles de olvidar. Nos conquistan y cautivan desde luego. Todo esto nos enamora y los amamos con todo el corazón.

Pero, de otra parte, nuestra admiración copiosa tiene su contrapartida, y sería razón ponerles reparos a dichas personas dramáticas por otras cualidades negativas que, en ellas, nos dan en ojos: por la imprecisión, la vacuidad, la fantasmagoría que nutren en grande escala el vaguear de los ensueños en los que se regolfan; por la tozudez indómita con que se entercan en seguir sus irreales geometrías, porfiados, apetitosos, inconvencibles; por la glorificación de sí mismos (como tantos místicos), dándose aires de irreprensibles, y por el envanecimiento, que convierten en quimo y quilo de sus personas y que se les sale por todas partes, y porque tocan algo en extremadamente pretenciosos, con los ribetes mitomaníacos de los que a sí propios en vida se erigen una estatua de carne y hueso, que son ellos mismos; por su rigidez y gesto paralizado, ciego y sordo a los matices, gradaciones y transiciones que forman el tejido de la vida; por la riscosidad acrimoniosa y bronquedad con la que se producen, dada su falta de maneras, y por los ácidos con los que vuelcan su desprecio, en frases definitivas, hacia el pueblo alto y bajo de los innumerables mediocres, desprecio que es a menudo alarde de mozalbetes muy generosos, pero tiránicos, es preciso decirlo, cuyo prurito es que hasta ellos la virtud no se inventó y la generosidad estuvo ociosa, como la espada en la vaina; por la toxicidad del amor propio y del fanatismo... ¿Qué hombres estupendos son éstos? ¿Qué concepto es el suyo de la vida?

Esta ambigua experiencia, que es así y no hay quien la niegue, ¿no podrá manifestarnos su razón suficiente? Creo que sí. Permítanme ustedes que aviste su causa en el infantilismo de estos personajes, nombre que más al propio les cae. Infantilismo, sin duda; pero yo os certifico que no frescura infantil, puro estado pueril de conciencia

en un alma limpísima y fragante, esa ingenuidad noble, esa confianza que tienen los niños, esa espontaneidad cautivadora que se nos da directa y franca. El angelismo de los personajes de Anouilh es otra cosa. Almas juveniles aisladas entre los llamados a estar más cerca de ellas, en el ostracismo, en el aislamiento, encercados por la incomprensión son seres incomprendidos y nada comprensivos, cuyo hipo es volver a ser como niños, esto es decir, aceptar los acontecimientos, como un niño pronto a romper en risa o llanto, con la simplicidad impoluta de la gente menuda, la filosofía de la sinceridad, la capacidad de maravillarse consustancial a la puericia, con la extraordinaria violencia de las pasiones infantiles. En el mediodía de la vida, ya crecidos y medrados, añoran el alba de la infancia, ganosos de paladear lo que, siendo niños, les rozó los labios apenas. Su *nessun maggior dolore* es haber perdido la infancia («ese país perdido, que un día abandonamos sin saberlo»).

Por supuesto ya no son niños, tampoco son jóvenes normales y más bien merecen el dictado de viejos larvados que anticipan la ancianidad, pues, no viviendo más que por el recuerdo y la reminiscencia, vuelven a restaurar, por la memoria, su infancia lejana. Se desinteresan del futuro. Rehúsan el mañana incógnito y prefieren la evasión o la muerte a la difícil navegación en el bajel de la vida, prefieren morir por temor a rozar, en los duelos de la vida, peligros de cicatrices. Incómodos porque la vida no se sujeta a ellos, eluden la plenaria aceptación, en su fluencia dinámica, de la vida y sus condiciones: a veces, en verdad, decir no es propio de los niños imbeles, decir sí y comer el pan amargo de la existencia es propio de los fuertes (29). La gravitación hacia lo real es la seña del hombre adulto; la nostalgia del pasado y el ansia de futuro son propias del anciano y del adolescente. Son muchachos y muchachas (algo desgarbadas, y vaya dicho como un intermedio, un tanto cuanto másculo-femeninas, incluso en el físico, como de mozos lampiños) hechos hombres y mujeres que, al crecer en años, conservan las cándidas visiones de la niñez sustanciadas en una sed y querencia de absoluto, lo cual está muy bien, está bien, no está mal. Si he de hablar con franqueza, conservan también, y esto los desfavorece, un radicalismo insuficientemente suficiente, pontifical e irreductible. Quizá lo que les falta es un punto de flexibilidad para humanarse, la humanidad (cuando menos, la humanidad) sea para matizar, sea para comprender, para sentir la vida entera y verdadera, instalándose en su esplendor y su miseria. Son jóvenes: sean jóvenes de veras. Si fueran unos mozos ardorosos al debido tiempo;

(29) *Antigone*, 84-85.

si fueran acaso un tilde orgullosos; si fueran unos donceles enérgicos y responsables, de ambición bien puesta (que fertiliza y enlozanece el vivir); si fueran, en fin, unos muchachos que tienen los pensamientos altos y la fortuna baja y que se hincan bien en el suelo, afirman su puesto al sol y afrontan el misterio del porvenir con entusiasmo, estarían muy en su punto. Pero, lo repito, parecen enquistados en una infancia, que fuera inocencia insigne confundir con la verdadera infancia, cortando los puentes y quemando las naves que conducen a los estadios subsecuentes de la vida. No quieren ser nunca señores mayores. El paso de la adolescencia a la edad adulta es, para ellos, límite trágico y no dulce frontera; y en esta lucha estriba lo dramático, entre perverso y pueril, lo intenso, lo emocional de sus vidas y, vamos claro, su dimensión teratológica (30). Puédese de todo lo dicho colegir: ¿si será que estos chicos talludos, que parecen niños, son en el fondo unos viejos con aspecto de pollancones?

A esto voy. El amor de Orfeo es un amor de adolescente viejo, que percibe melancólicamente, como un filósofo triste y saturnino, lo que en todo amor hay de íntimo fracaso, acedando y amargando la ilusión primera con cien hieles y amarguras, que percibe lo que hay en todo amor de declinación dócil a la orden del tiempo, de la hora que pasa, minuto por minuto, y envejece y pudre irremisiblemente el amor. Apasionado fervoroso de principios totalitarios, máximamente generales, no puede ni quiere aceptar la vida con sus limitaciones y virtudes, sus miserias y absurdos y sus dones. Como dije en ocasión previa, Orfeo se ha forjado una imagen narcisista de su novia, en la que ha espejado su propio rostro que le enamora los ojos. Tenía dispuesto en sí mismo un drama al que sólo le faltaba la actriz que había de desempeñar el papel principal. Se empeña, exento de última sinceridad, en haberla encontrado; pero esa Eurídice es inencontrable, es una sombra que no tiene tomo, es una fantasmagoría y persona imaginaria, una utopía de su espíritu, que no existe, ni puede existir. Bajo las especies de Eurídice Orfeo se finge su ideal, criatura especularia en que se mira a sí mismo, y adora un objeto visionado en la fantasía, una obra de imaginación dotada de magnífica arquitectura, estilizada, peinada y pulimentada por Orfeo. De la imperfección de las cosas *(deficientia rerum),* por compulsa con el ideal *(nobilitas),* emana el conflicto trágico, la oposición irreductible sobre la que reposa lo trágico, en este teatro (31). Pues esa Eurídice transfigurada no existe y, entonces, el

---

(30) Cf. H. Gignoux: *O. c.*, 74.

(31) Cf. A. Lesky: «Sophocle, Anouilh et le tragique», en *Gesammelte Schriften,* Berna-Munich, 1966, 156-68.

soñador no se contrae a la realidad, se revuelve contra la realidad y, si puede, la asesina; todo, antes que cerrar la ventana de las ilusiones con algún bulto grosero y material. Su intención oculta —¿oculta?— es abolir la Eurídice real, efectiva y trascendente a sus imaginaciones y sustituirla por un dechado de ella, que él lleva consigo, una imagen que ha sentido en su retina mental. En lugar de alegrarse de la independencia de Eurídice, ve en ello una desgracia incomportable. No puede aceptar que el otro sea verdaderamente otro, no sabe trascenderse a sí mismo en el amor de otro. Orfeo dispara su flecha visual sobre la Eurídice espectral que podría ser, otra vez, real y viviente y tangible, mucho más consoladora, si menos perfecta, que la Eurídice ideal.

Muerta esa Eurídice, ¿cómo encontrará Orfeo a su Eurídice incorruptible? La vida nos domina, en vez de dominarla nosotros; pero hay otro mundo, el verdaderamente otro, el que no es real y, por ende, no encadena al hombre irremediablemente a la realidad. Lo único que hay absoluto en la vida es la muerte. Esta idea punzante, que hace insufrible la vida, va a parar inevitablemente a la muerte; y más, que la Muerte —Monsieur Henri, en su nombre—, hermana del amor, le llama hacia sí espejeando con meditada estrategia esa imagen ideal de Eurídice ante los ojos de Orfeo y por el bien de Orfeo, todo por su bien, reverberándola, una y otra vez, ante su vista: «esto va a acabar ahora; vas a ver cómo todo se hará puro, luminoso, límpido... un mundo para ti, pequeño Orfeo» (32). Tal solicitación y goteo insistente de palabras termina y frenetiza el proceso psíquico de Orfeo, comidiendo consigo mismo y, en fin, persuadido y cierto de que en la muerte encontrará a su Eurídice. Es el espolazo vigoroso que lo precipita, con trágica prisa, hacia la muerte. Avanza, la mirada fija en un punto de la gran lejanía subyugadora, y váse diciendo: «Je t'aime trop pour vivre» (33).

Eurídice es el absoluto inasible, que Orfeo prefiere a la persona real; pero que se pone fuera de su alcance en este mundo. El símbolo se ensaya y precursa en el título mismo, nada engañoso, de la pieza, nominada con el nombre de Eurídice y no con el de Orfeo, al modo tradicional, pues la Eurídice, que pregona ese título, encarna nuestro deseo de evasión y la tentación que representa para nosotros la nada, cuando llegamos a persuadirnos de que no es la Noche, sino la Luz en que puede infinitarse nuestra sed de absoluto. Anouilh ha llevado esta idea hasta sus últimas consecuencias.

---

(32) *Pièces noires*, 534.

(33) *Pièces noires*, 500.

CONCLUSION

Retrocedo al punto de partida de estos apuntes, tornando a anudar la plática con la que los iniciaba. En su simplicidad aparente el mito helénico, particularmente sintético, reúne y solidariza múltiples fuerzas y sentidos, hasta tal punto que, si no se me entiende mal, diría yo que puede dar razón de toda filosofía. La naturaleza inmensa explica la naturaleza profunda del hombre y, a la inversa, los sueños del hombre se proyectan sobre los grandes fenómenos del Universo. Un estrecho simbolismo coordina los valores psíquicos y los cósmicos. Por eso el dominio inextinguible de los mitos griegos está abierto a las más diversas inquisiciones. Ahora bien, el mito, como las palabras de la Sibila, es siempre enigmático, de él se pueden dar muchos entendimientos y hay que saber interpretarlo. A través de las edades, según sintoniza su sensibilidad con ellos; sobre los mitos griegos, cubiertos de tantos misterios y guiños simbólicos, se han podido descargar las significaciones más diversas. Distintas luces los hieren desde distintos ángulos de interpretación, haciéndolos portadores momentáneos de uno u otro símbolo, que se ciñe a ellos como anillo al dedo. Otros tiempos les encuentran luego otro sabor y miran aquellas antiguas interpretaciones como caprichos de estación pasada. Las más disidentes doctrinas religiosas, filosóficas, digamos también lingüísticas y sociológicas, han rendido, en su labranza de los mitos griegos, frutos exquisitos, han dado generosa mies de interpretaciones casi siempre, si no siempre, válidas en su momento, pues ni un intérprete, ni un siglo, ni una época agotan la vena de las intenciones del mito. Casi todas ellas se han beneficiado, en los últimos años, de los progresos generales de las ciencias humanas, y el hombre culto de nuestros días aprende maravillado, con gesto de sorpresa, la profundización de nuestro conocimiento de las verdades que van como insinuadas y jeroglíficas en los mitos.

De entre el vasto campo de esas interpretaciones, he pretendido ofrecer una muestra, un ejercicio de método, como aquellos que proponen los matemáticos al final de cada capítulo de sus obras. He pretendido ofrecer una muestra de interpretación psicológica de un mito griego, hoy tan a manteniente, porque se acuerda con los gustos que saturan el aire intelectual de nuestra época. Estas interpretaciones son muy de este tiempo, que éste es ahora ramo muy de enseñanza y de tanto valor clínico y, además, divertido. Tienen sus ventajas. ¡Cuántas veces las arriesgadas exploraciones psicológicas en lo profundo del mito encienden, a nuestros ojos, inesperadas iluminaciones! Así es logrado que un matiz opaco adquiera luminosidad impensada, que un mó-

vil inconsciado, secretamente actuoso, quede patente; una insinuación imperceptible es cogida y sopesada, y ya sabemos lo que quiere decir, o poco menos. Algunas de estas interpretaciones han sabido encontrar una nueva manera de ver el misterio de los mitos, inventando una nueva distancia entre ellos y nosotros, una nueva emoción que faltaba a nuestra experiencia y un nuevo idioma a través del cual llega a nosotros. Pueden resultar interesantes, interesantísimas, extraordinariamente interesantes, a condición de que el intérprete proceda, como se debe, con prudencia y poniendo en la tarea sus cinco sentidos, pero sobre todo el tacto. El lector avisado percibirá, en esta advertencia, cierto tono de cautela frente a las exageraciones de unos métodos que obtienen tantas palmas y jaleo en el coro de nuestro tiempo, su ávido lector; pero que, tal vez, pronto ya nadie leerá, por el hastío que derraman. En ellos hay más doctores que moscas, y cuenta que de éstas hay adunia. Ya tienen entre nosotros representantes indígenas, si no siempre originales; y no digo más, aunque pudiere, pues no vale señalar. En efecto, bendito Dios, hay algunos sujetos que se dedican al análisis psicológico de los mitos con idéntico furor e inepcia y con la misma caprichosidad que el chico a quien regalan una caja de pinturas y, en vez de pintar, todo lo embadurna a su sabor y a todos enoja. Yo no sé si algunas de las interpretaciones dadas a la luz por las notabilidades, de las que ahora tengo el honor de hablar mal, y que resultan un tanto cuanto sorprendentes, le parecerán al sencillo lector, si llega a verlas, todo un campo de experimentación o una pura broma que si enseña poco, divierte como ninguna, o quizás algo peor, un fácil excitante y sabroso llamativo de paladares fuertes a base de golpear, sin finura, las más sutiles y delicadas teclas del espíritu y de mezclar, de modo tan íntimo, la ciencia con la basura (varias indecencias gordas, varias depravadas exquisiteces y el todo amenizado con la demás música poco celestial de costumbre): que todo esto, que a cualquier lector que no sea un belitre ofende, es el pan nuestro de cada día, como se dice; sin perjuicio por eso de reconocer que nuestra crítica no debe generalizarse injustamente y que tales interpretaciones atropelladas y falsas son las excepciones, de tiempo en cuando, encargadas como siempre de confirmar la regla.

En todo caso, al ofrecer hoy una muestra de interpretación psicológica de un mito griego, no he querido hacerlo de la mano de la psicología científica, sino de la intuición psicológica que usan los poetas, tan duchos en el saber de almas; de la mano de un escritor que lo ha visto de modo muy personal, de un escritor sin parecido concreto, mas con el aire de los mejores de su generación, hombre que tiene cosas

que decir y sabe decirlas; de la mano, en fin, de un poeta escénico, lince y ruiseñor a un tiempo, pues son los poetas, en primer lugar, quienes tienen excelencia para descender en buceo al sótano psicológico de los símbolos míticos. El poeta, dicen, es un soñador. Eso es verdad; pero también es verdad que no es soñador quien persigue un sueño, sino quien persigue la realidad, la realidad íntima desasida de sus accidentes. Por eso los poetas saben harto que los mitos nos revelan las pasiones radicales del corazón humano, sus fuerzas luminosas u oscuras y torturadas; y la mitología adviene un manojo de poemas y la mitología es comprendida, amada, continuada por los poetas.

Nuestro ejercicio ha ido empujado por una intención clara: hacer ver que el estudio de los mitos clásicos no es ociosa ocupación en temas inactuales o pueriles, para dar que sonreír compasivamente, con aires de superioridad, a alguno de esos individuos que, por decir que viven en el día, echan esas cosas a barato. Los mitos griegos, confundidos en su voz la pena nueva y el candor antiguo, tienen ayer, hoy y mañana y, sobre todo, tienen siempre. Fueron de ayer, en el buen tiempo viejo; pero son de todos los tiempos. Vivieron ayer y viven hoy. Nuevas tentativas, exploraciones nuevas nos ayudan a descubrir la juventud que late, aún muda, bajo estos mitos, el dinamismo siempre actuante de sus símbolos, la fuerza evolutiva, sin cesar activa, del psiquismo humano de que son envoltura literaria. Para cada tiempo guardan nuevo sentido latente y nueva meditación. En ellos se han reconocido, como en un espejo, las almas de todas las edades posteriores, insertas en la misma tradición y unidas por un destino común. Cada época naturalmente —que en eso no hay que meterse— se ha visto reflejada con su propia imagen. Por eso el estudio de los mitos griegos en sus avatares sucesivos a través de los tiempos, careándolos con la vibración del tiempo que hay en ellos, es un itinerario muy sugestivo para hacer historia de la continuidad y discrepancia entre las distintas edades. También nosotros, cuando ya nos vayamos no se sabe adónde, podremos contemplar, no sin orgullo melancólico, cómo los mitos helénicos quedan ahí dando al viento su verdad, con dinámica eficacia que no se agota. Aguardan el paso de los siglos para ofrecer a los hombres trasvenideros su tesoro de verdades eternas; y los hombres que aún no existen seguirán aprendiendo, en uno y otro tiempo, su lección siempre diferente y viéndolos salir lozanos y más y más renovados, como un grano de trigo egipcio hallado en una sepultura milenaria.

JOSE S. LASSO DE LA VEGA

Residencia del Consejo de Investigaciones Científicas
Pinar, 21
MADRID

JUEGOS DE MANOS

JUEGO DE MANOS REALIZADO POR EDGAR ALLAN POE EN EL MOMENTO EN QUE SE VIO CAPAZ DE ENCERRAR A ANNABEL LEE EN UN PORTAFOLIOS

Puede ser que esta noche vengan todos los fantasmas
y que el ejercicio de recordar se haga mucho más difícil
Puede ser que la soledad tan consentida últimamente
abra las puertas de un mundo viejo a mi memoria
temible sin duda por el mohín y la alegría que contiene
que un viento tan desolado como frío
inunde de esperanza mi pasado
como si todo hubiera ocurrido como lo soñé entonces
cuando las cosas se sueñan al tiempo que suceden

BISTURI CON EL QUE EL IRRESISTIBLE DR. FRANKENSTEIN, TAL VEZ ENAMORADO, MANIPULA EN EL CORAZON DE SU CRIATURA INDOMABLE

Algunos expertos expresan en concienzudos debates
que después de una aventura siempre existe un cigarrillo
Otros menos avispados confirman como paso previo
la necesidad de una copa o una música
Tipos no menos comprometidos en el asunto
defienden la existencia de una historia o de un fluido
Los más pragmáticos dicen que un alimento a tiempo
siempre abre el apetito
Individuos de presa ciencia
aseguran que unas fotografías son el mejor estimulante
y otros de la misma calaña abogan por el uso de somníferos

Los más técnicos arguyen una indefensión completa de la victma
y los más suspicaces la administración de una droga o una pócima
ligeramente urticante
Los idealistas afirman
que nada hay parejo a los efectos de flagelo o de un cilicio
debidamente sujeto
Los que expresan que la continencia
es la mejor razón para la descontinencia son generalmente
soñadores y no saben nada de la aplicación penal
de una palabra hermosa sobre una mujer sola

Pero quien en realidad sabe cómo hacerlo
actúa según las circunstancias e improvisa
caballero andante frente a una aventura siempre imposible

«MOBY DICK», LA BALLENA ALEGRE, Y SU HOMBRE, EL CAPITAN, EMPLEAN EN SU FINISIMO TRATO LAS MAS DULCES GALANTERIAS

Tú mi enamorada de los largos cabellos
con el viento
Mi enamorada de amor
la dulce querida para siempre
para siempre amada
La enamorada feliz
la de las horas marinas la de la larga vida
la bronceada por el deseo
la de las sábanas blancas
Tú
mi enamorada silenciosa pequeña oculta
en un rincón del silencio
sensible como nadie a las palabras
Mi enamorada
de amor mi enamorada de agua
Mi amorosa enamorada enamorada de mí

De mi amor sólo le diré a mi enamorada que la amo
de su amor mi enamorada sólo me dirá que me ama
y de nuestro amor mi enamorada y yo sólo diremos
tan enamorados que es imposible un amor así

PRUEBA DEL PRINCIPIO DEL SABIO PASCAL, REALIZADA POR MI PROFESOR DE FISICA A UN ALUMNADO AVIDO DE SENSACIONES EN TERCER CURSO DE BACHILLERATO, POR LA QUE SE DEMOSTRABA QUE LA PRESION EJERCIDA SOBRE UNA MASA LIQUIDA SE REPARTE CON IGUAL INTENSIDAD Y EN TODOS SENTIDOS. ES DECIR, AQUEL HOMBRE NO PROHIBIA QUE NOS ENAMORASEMOS PORQUE TENIA UN BIGOTE PARECIDO AL DE GERARD PHILIPE

Te dije piensa esto nunca más volverá a ser como hoy
y así ha sido

OFRENDA PARA FIN DE CURSO

«Y ella, por supuesto, seguía esperando.»
(Julio Cortázar: *La vuelta al día en ochenta mundos.)*

¡Cuántas cosas además de tiempo!
Sería mejor formár ochenta mundos diferentes
y dar la vuelta en un solo día
que recorrer tu cintura tantas veces
durante tantos días iguales

Sería mejor
cambiar de mujer sin demasiadas acusaciones
Empezar con la misma ilusión con que se empieza
para que la ilusión persista cada vez
Ser inmoral como la muerte
y bello como la muerte
Triste como la desesperación y alegre
como cuando la desesperación termina

Querida como si los dos fuésemos inteligentes

LA SAGA DE MR. GLAMOUR

La calidad de un abrazo deviene
de la extensión de las flores

Barcelona es azul como mi amor
en esta tarde triste y urbana

Ella tiene nombre de mujer soltera

Cruzan aviones contra vampiros
mientras niños canores se rompen en los parques

La ciudad hablará de nuestra capacidad
de describir el amor gustavoadolfo
o henrymiller
y de la aventura del mar que la besa
—bis—
Abierta la ventana y el verano

PRECIPICIO POR EL QUE CAYO SALOMON SEGUIDO DE TODAS SUS AMANTES, INCLUIDA ELIZABETH TAYLOR

Y quizá todo es como una música
inconseguible como la música
demasiado triste o presente para la ambigüedad
demasiado intenso o vivo para la vida
derrochado o perenne bajo el ala con que se está volando
y no se puede volar
y la palabra amor u otras palabras
desdibujan lo que está pasando
porque nadie lo sabe ni nadie lo ha explicado jamás

COMO AQUELLOS HOMBRES QUE BUSCARON LAS FUENTES DEL NILO PARA SEMBRAR UN PACTO

Aquella chica morena que amé hace tiempo
vuelve a mi memoria como el proyecto de un viaje
cada noche
que llego solo a hundirme en la paciencia de mi cuarto

Camino en que algún día de la primera juventud
se llega a París y se descubre la ciudad

Su vida quemó la mía aquellas tardes
pero no tan intensamente como ahora revoca mis insomnios
por sueños de cofradía y de deseo

En flor para la eternidad de un día
vuelve a mí
como cuando decíamos que los burgueses eran los otros

LA AVENTURA DEBE PROSEGUIR ETERNAMENTE

«El sapo jaspeado pasa el día oculto en una oquedad, a cierta distancia de la charca, a donde sólo acude a la caída de la tarde. Todavía constituye una incógnita el sistema de que se vale para encontrar, cada mañana, un agujero.»

(Fauna, fascículo 32)

Cierra la puerta de la casa y
busca otra mujer si estás a tiempo
si sabes hacerlo
otra mujer con quien repetir la experiencia
o un buen amigo a quien contársela
muchas veces
para que lo que no dura dure cuanto puedas
y seas feliz mucho más tiempo

MUCHOS DE NOSOTROS CUANDO MURIO SOCRATES DESPERTARON DE AQUEL SUEÑO DEMASIADO TARDE

«Uxorem Adolescentiae tuae noli despicere.»

(Mat. 2, 15)

Zelda and Scott in 1921 a year after marrying
contemplo la foto de mi madre
aquella que mi padre entonces
como ahora inventor de artefactos inútiles
le hiciera sorprendida en la ducha
Miro su cuerpo antes de que existiera
ninguno de nosotros su cuerpo estupefacto
como Europa feliz
Su sonrisa la casquivana
indignación de sus veinticinco años
Yo nací en 1943
todo había cambiado entonces
Hitler
a instancias de la muerte montaba su fracasado
negocio la sangre enrojecía
los grandes ríos continentales

Parsifal y Edipo guiaban mis primeros pasos
—Papá mamá
del Volga al Loire
noticias en La Vanguardia—
O la antorcha
de una estirpe estigmatizada
Mi generación gambito de caballo
Contemplo también mis primeras
fotografías quizá después del 46
poco tiempo antes de que el plan Marshall
viniera a destruir nuestras últimas posibilidades de reivindicación
Mucho antes de que inventáramos la ciudad
para sobrevivir en ella
Tenía ojos azules
y flecos rubios enfermizos como una niña pobre
o un nazi de película
en aquel rincón del Chalet alquilado en Premiá
Uno de mis primeros perros aprendía
la condición humana contra la Leica de mi padre
y una niñita utópica
corría por el jardín como un primer verano
La libertad tenía entonces
nombre de alimaña como ahora la resignación
sacude a la esperanza

No te conocía y sólo llegaste después de muchos años

Teresa y Manolita nuestras dos sirvientas
mucho antes de que ninguna mujer me hablara de la vida
o me mostrara la suya
en la soledad de la noche —de Orión a las Osas—
me mostraron las piernas delante de las nalgas
¿Adónde volar yo después de aquello?
Ormuz y Arimán confabulados
empezaron a considerar las posibilidades
de crear un engendro predispuesto a la vida
y al amor del sexo cepo de palabras
servidumbre de sueños
Mi padre y mi madre longevos
como un día lo fue mi infancia
exprimían sobre mí su gran esponja
como un magnífico contradictorio concierto romántico

Pasaron muchos más veranos
y la ciudad llegó No te esperé tanto tiempo
como tanto tiempo después te he deseado
Ellos habían fracasado y yo ya tenía veinte años
Y te conocí una tarde
en una fiesta con ángeles
Calzabas zapatos de salón de charol negro
y blusa con chorrera rizada
De tus tristes ojos grandes recuerdo tu nombre

En España ya no se cantaba el Caralsol en las escuelas
ni el pan exigía cartilla de amistades
Mi padre no tocaba el flautín
pero inventaba sin éxito
algo para arruinar la gloria del 600
Mi madre
trenzaba peldaños a mi alrededor para escalar
la honra
Y yo estaba enamorado por primera vez
Europa fabricaba agencias de viajes
Aquello
era el principio del fin como se ha demostrado

Miro de nuevo la foto de mi madre
aquella ya antigua en que estaba desnuda
sorprendida en la ducha
Explicando
su gesto ambiguo al taparse
una inexplicable afición por la vida
Robinson y las islas que nunca visitó

Por eso cuando pienso en ti todavía tengo tiempo

So we beat on boats against the current
borne back ceaselessly the past

ALBERTO PASCUAL

Avda. Infanta Carlota, 139
BARCELONA

ISAAC MONTERO: OTRA VEZ EL REALISMO

I

Los apasionamientos siempre han sido malos consejeros. La novela española de estos últimos años ha querido, por todos los medios, recuperar un prestigio perdido a costa de los más inconfesables procedimientos. La novela ha sido protagonista de los más recientes acontecimientos literarios; y de los más sonados lanzamientos editoriales. Pero tal estado de cosas —además de presuponer una cierta debilidad, un cierto miedo por sentirse desasistida— no ha hecho sino poner de manifiesto algo que, al parecer, se ha querido soslayar: ante la avalancha de la novela experimental, de la *nueva novela,* se ha olvidado, o se ha querido olvidar, la continuidad de la novela española contemporánea. Se ha pretendido operar un corte radical; incluso se han lanzado acusaciones y anatemas contra los más conspicuos novelistas de los años cincuenta; y, muy especialmente, contra aquellos que conformaron la despectivamente motejada generación *de la berza.* Y lo cierto es que éstos han sido los que, a la chita callando, consolidando sus posiciones, han trabajado con mayor serenidad, con mayor entrega, en la que pudiera muy bien ser la verdadera novela española de este período. Frente a la mediocridad de los lanzamientos fulgurantes (y al hablar de mediocridades no me estoy refiriendo a la calidad de muchos de estos textos —indudable—, sino a la pobre impresión de conjunto: todo parece confuso, apresurado, sin mucho cuerpo ni entidad; y ello nos vuelve un tanto descreídos a la hora de las aceptaciones. Vistas por separado, estas obras pueden tener un interés indudable como labor rompedora, decididamente investigadora; pero una novela es una labor de continuidad y lucha progresiva sobre temas y formas que no surge de la noche a la mañana). Frente a la urgencia por pertenecer a tal o cual moda nueva, se está levantando el sólido edificio de una novela española que busca afanosamente su propia renovación, desde esas posiciones ya conquistadas, aunque atendiendo

a la necesidad de no anquilosarse en unos estrechos márgenes que ya nadie considera inamovibles. Los novelistas *anatematizados* han hecho caso omiso de las acusaciones (y han hecho bien) siguiendo una continuidad inteligente que ha situado de nuevo sobre el tapete de la polémica la tan traída y llevada cuestión del *realismo.* Me parece una postura miope querer aferrarse tercamente a esquemas preestablecidos en manuales e historias de literatura; me parece una postura poco consecuente considerar el *realismo* como una fórmula, como una moda más (y aquí la gran equivocación) que hay que seguir o rechazar, sin percatarse de que al escritor le es dado enfrentarse con la realidad y trabajar con ella, o sobre ella, buscando siempre nuevos caminos interpretativos de la misma. Isaac Montero, protagonista de estas notas, confesaba no hace mucho (1) que «la novela puede incorporar en el futuro nuevas formas de conocimiento de la realidad», con lo cual me parece que queda claro que el trabajo individual del creador, su capacidad de fabulación, que no tienen por qué ser negados por el realismo, se sustentan en la óptica con la que él mismo se enfrente a la realidad, y en la forma en que se decida a tratarla literariamente. Por eso he insistido en diferentes ocasiones en que el estudio que nuestra novela necesita —y en el que me encuentro trabajando— es el de dilucidar hasta qué punto los novelistas de la década 55-65 no siguen siendo válidos para nuestra novelística ulterior, y de qué forma han ido evolucionando, o pretendiendo evolucionar, al encuentro de nuevos cauces en los que pueda desembocar, con toda suerte de predicamentos favorables, su continuidad narrativa.

Se me antoja pensar que, todavía hoy, no sabemos a ciencia cierta si las formas *realistas* han periclitado; ni siquiera (me parece) que podemos hablar con convicción de que hayamos tenido y superado ese tan cacareado realismo crítico. Porque yo preguntaría, ¿qué es exactamente lo que se quiere entender por tal? La hora de la reflexión me parece que ha sonado. Los últimos acontecimientos así nos lo deben hacer pensar. Nueva novela y afanes de mimetismo o escaramuza formal son términos que se excluyen. La nueva novela existirá —si es que llegamos a saberlo— desde el punto y hora en que la novela empiece a encontrar soluciones a sus problemas, no porque existan dos, tres o diez obras, o escritores, que hayan visto editada su *ópera prima* bien acolchada por *slogans* y excesos críticos de suficiente *impacto.* La nueva novela existirá cuando el trabajo

(1) Isaac Montero: «A treinta años del siglo XXI: Mesa redonda, novela», *Cuadernos para el Diálogo,* XXIII, extraordinario.

serio de una serie de escritores empiece a cumplirse y completarse. De ahí que me importe más la evolución de novelistas que hayan podido dejar de ser *actualidad,* y las muestras que ahora, después de mayores o menores períodos de silencio, empiezan a entregarnos.

Quiero hacer una salvedad. Esta actitud no excluye, naturalmente, el interés que me mueve hacia las muestras de la narrativa de última hora (de la que me he ocupado en diferentes ocasiones, incluso desde estas mismas páginas) que apuntan con mucha fuerza, y sin demasiada cohesión por el momento. Y no es que pretenda jugar la fácil baza de las dos cartas al tiempo, sino que me parece que si se ha de tomar una actitud consecuente frente a la novela que en estos momentos se hace en España, tendremos que atender al *corpus* de esa novela, y no a los posibles sucesores por separado.

II

Isaac Montero (Madrid, 1936) es uno de esos escritores que habían entrado en una zona perdida, oculta al menos, y que por diferentes motivos —avatares editoriales y administrativos, primordialmente— no había podido publicar con la regularidad que hubiese deseado, que hubiésemos deseado. Ganador de los premios *Sésamo* para cuento y novela corta (años 1957 y 1964, respectivamente), con algunos relatos publicados de forma dispersa e intermitente en revistas especializadas, sus novelas mayores habían tropezado, una y otra vez, con multitud de inconvenientes a la hora de publicarse, y una de ellas *(Alrededor de un día de abril)* fue secuestrada y ha costado al autor un largo proceso jurídico que todavía, según parece, colea. Por eso debe alegrarnos esta aparición, casi al unísono, de sus dos libros más recientes: *Los días de amor, guerra y omnipotencia de David el Callado* y *Documentos secretos* (2). Dos libros que se complementan perfectamente y que, además, entran a formar parte de un todo continuado, de un proceso creador que es preciso determinar en sus rasgos más sobresalientes, y en la medida de lo posible (y he de aludir al carácter subterráneo o lejano de sus publicaciones precedentes), antes de hacer referencia a cada una de estas novelas en particular.

---

(2) Isaac Montero: *Los días de amor, guerra y omnipotencia de David el Callado,* Ed. Plaza y Janés, Barcelona, 1972, 342 pp. *Documentos secretos,* Al-Borak, S. A. de Ediciones, Madrid, 1972, 289 pp.

Su intención básica, que queda definida en la introducción a *Documentos secretos* («El carácter unitario le viene a la colección por la vía de los *modos de contar* y, muy fundamentalmente, por la *realidad examinada»)*, es algo privativo en ambos libros, y se puede intuir que también lo es en la propia intencionalidad del escritor en cuanto a tal. «La novela —confiesa Montero— no es sólo una expresión racional, es algo bastante más complejo en la que intervienen factores lúdicos, una representación de lo real a distintos niveles, no sólo racional... (3). Estas palabras me parecen suficientemente clarificadoras a la hora de acercarnos a las obras de Isaac Montero. La novela se considera como un trabajo de especulación sobre la realidad, y, como tal, se instala en dos campos: el de la realidad, hacia la que el escritor se vuelve, y el modo que pueda utilizar para trasmitírnosla. De ahí que podamos observar como elemento fundamental en el proceso constructivo de la escritura de Montero la presencia de la historia, de «las determinaciones históricas concretas», de las «imposiciones del momento en que el escritor vive». Y así, la historia llana y simple, hasta vulgar y convencional, no se tiene por qué desechar ante la actuación personal o individualizada del creador, del escritor [«esa fe (en la capacidad de invención del hombre) la comparto yo; si no compartiera esa fe estaría ciego...»]. El proceso de la escritura de Isaac Montero, sin descartar la historia como elemento condicionante fundamental, se basa primordialmente en las posibilidades de fabulación del propio escritor, en los *modos de contar.* Leyendo estos dos libros se me ha venido a la mente la imagen de Max Aub, y no por aquello de las paternidades, sino por esa fácil y sugestiva tendencia del novelista recientemente fallecido a entrecruzar la historia y la ficción, o a hacer ficción de la historia, sin previo aviso, aludiendo —como a la cosa más natural del mundo— a temas, personajes y cosas reales (y volvemos a las convenciones) como si de personajes de su ficción se tratasen. Porque se trata de personajes de su ficción, cabría decir con más exactitud.

Lo mismo sucede con la herencia galdosiana que se detecta en algunas páginas de *David el Callado.* Galdós es novelista de espacios y tiempos cercados por la historia y sus condicionantes. Pero no es un novelista que se deje llevar, sino que domeña y utiliza estos elementos concretos y determinados para ponerlos en cuestión. Y de ahí esa minuciosidad detallista que vuelca en genealogías

(3) Véase nota 1.

de personajes o en anécdotas grandes o pequeñas. Genealogías y anécdotas que Montero rescata con acierto indudable:

> Es doña Jesusa una vieja señora con la que me une un lejano parentesco. Habita una casa de su propiedad en la plaza Mayor de la villa, un bonito edificio de revoque ocre, orlado por tres largas filas de balcón corrido que asoman a la plaza y a la aledaña glorieta del Pato. Dentro de su simplicidad, como obra soplada por maestro albañil, resulta una de las más grandes y hermosas casas de la villa. En los bajos hallaréis el bar de «D12», acreditado tabernero cuyos montados de lomo con adobo tengo por verdadero *boccato di cardinale*. Doña Jesusa, dueña de esa y de otras varias fincas, es persona pudiente. Calculo que habrá pasado la cincuentena hace un lustro, pero se conserva joven. O por decir mejor, tiene el aspecto de una jovencísima pasa: carirredonda, un poco fofa, miope y heliofóbica. Pero de todo ello se desprende una risueña bondad, que muy particularmente parece asentada en el aro dorado de las gafas oscuras, como si la usual timidez de esta mujercita quisiera desprender de su figura todas las virtudes para no molestar.

El evidente homenaje a Galdós se explica como un intento de recuperar la historia para la novela. Y, desde luego, como un lúcido exponente de un estado de cosas que empieza a congelarse y a vivir como aquellos pececillos de que hablaba el propio don Benito «a los cuales se ha olvidado mudarles el agua, y están los pobres pececillos con sus boquitas abiertas, comiéndose unos la sustancia de los otros, respirando y manteniéndose con mil trabajos en aquel líquido medio corrompido».

«Como la de Cristo, la vida pública de David se inicia consumidos ya los treinta primeros años. Es decir, desterrados de su existencia el entusiasmo y la credulidad.» Con estas palabras comienza Isaac Montero su *David el Callado*. Y son palabras que hay que tener en cuenta, en tanto en cuanto llevan implícito otro elemento imprescindible para entender su posición frente a los hechos que narra, y cómo los narra. Desterrados de su existencia la credulidad y el entusiasmo, el escritor, que trata de ser testigo lo más fiel posible de su tiempo, y que a la vez se siente en la necesidad, y con las fuerzas suficientes para tramar una ficción literaria, tiene que desembocar necesariamente en la ironía, en la crueldad, en el sarcasmo. Y un escritor que sustenta su obra en estos presupuestos dejará al margen las florituras escriturales y se irá en corto y por derecho a la suerte; o se permitirá —de vez en cuando— alguna burla

feroz, a través precisamente de un juego formalista, ante las convenciones que sostienen un mundo mezquino, que lo ha llevado a la incredulidad y al escepticismo.

III

Con estos principios sintéticamente esbozados, podemos pasar a anotar la lectura de estas dos novelas aludidas. Novelas que si bien cronológicamente se sitúan en el orden ya mencionado, me voy a permitir tratarlas a la inversa, pues pienso que *David el Callado* explica con más detalle la culminación de un proceso que en *Documentos secretos* se circunscribe con límites más precisos a su localización histórica (sea como fuere —ficciones o crónicas— todos los relatos se ciñen a la reconstrucción de sucesos ocurridos en nuestro país a partir de 1939), para desde ahí tratar de romper el entramado velo que enmascara la verdad. *Documentos secretos* se construye a la usanza de una encuesta minuciosa, casi policíaca. Pero en ella existe un elemento, imprescindible a mi entender, que le confiere un grado especial de personalización, unos rasgos peculiares, una entidad propia. Me refiero a que la encuesta se monta sobre dos planos simultáneos: la investigación que el propio protagonista lleva a cabo en su vida —y en la de su compañero de generación José María Egea— y la que el escritor, a guisa de testimonio desapasionado, distanciado, sigue para ir reconstruyendo la existencia de sus personajes, que no es otra cosa sino una sucesiva y lenta destrucción, a través de sus deseos y desilusiones, sus afanes y frustraciones. La encuesta, la investigación sobre la historia y sobre las personas que la tipifican trata de violar la realidad convencional y hacer surgir una nueva entidad real, el relato, aunque éste siempre se halle sujeto a las pruebas testificales que el escritor va recopilando con esmero de entomólogo. Los *documentos* que sirven de anécdota base son un dato, un punto de atracción y de partida que, una vez al descubierto, permite devanar la madeja de la historia que se trata de levantar.

Aparencialmente aquí quedaría resumido todo. Pero a medida que nos adentramos en el libro nos vamos encontrando con los perfiles de su idea matriz: *Documentos secretos* es un intento de dejar definida una determinada actitud vital, producto de unas condiciones históricas, culturales, ideológicas, determinadas. Unas condiciones que han provocado también la utilización de un *lenguaje* peculiar:

> No obstante, y puesto que trato de definir los perfiles de una palabra y de justificar las bases de una conducta arcaizante que le dio pie, creo útil intentar una breve búsqueda de pruebas en alguna de esas parcelas. Y, primero de todo, en el concreto terreno del lenguaje, ya que de una palabra tratamos. Relacionar, sin excesivo rigor, desde luego, en consonancia con la finalidad de estas notas, la actitud mental del joven Fernando Garrido con el contexto lingüístico que será decisivo en su formación, me parece alumbrar ciertas cosas de interés.

Y el narrador se erige en transcriptor, en notario de una peculiar manera de formalizar una expresividad. El escritor se coloca en una mera postura selectiva. Escoge aquellos datos que le van a servir para componer su historia. Y esta selección se sustenta, esto es claro, en la temática de la posguerra; en las carencias, frustraciones e impotencias que la posguerra provoca en quienes fueron, conscientes o no, sus sucesores y herederos. Pero a Isaac Montero no le interesa volver al principio, dejar ante nuestros ojos el tópico panorama del desasistimiento material, de la lucha desenfrenada por levantar lo que la contienda, como hecho bélico, derruyó, sino que su preocupación cardinal consiste en analizar, con esa precisión y minucioso celo ya aludidos, las repercusiones que en un determinado estamento social, que además va a ser representativo de la continuidad histórica de nuestro país en los últimos tiempos (la burguesía media, los profesionales liberales), se produjeron al ver truncadas sus posibilidades de creación, de desarrollo imaginativo. Isaac Montero está dejando bien claro, con llana crudeza, que esa generación que ya ha consumido sus primeros treinta años, al hacer inventario se encuentra con que ha arrastrado tras sí la impotencia, la apatía y la abulia; que no ha podido rebelarse contra esos sistemas lineales y cerrados frente a los que se han visto en la necesidad de claudicar, pero desde dentro de los cuales intentan la última posibilidad: la carcajada sarcástica; la cruel y despiadada ironía. Había que preguntarse si no es ése un acto de cobardía, o de abúlico cansancio también. No porque entendamos el hecho creador como un elemento de lucha, sino porque limitarnos exclusivamente a lamentar las carencias parece que presupone un mover a compasión al lector por ciertas y determinadas cosas, de las cuales, a veces, no es totalmente partícipe. Nótese que no apunto con ello un reparo, sino un posible punto de discusión. Pienso que en las novelas de Isaac Montero lo más positivo son esos puntos de discusión, esas zonas en las que los conflictos quedan planteados y requieren madurez, reflexión y, sobre todo, un detenido diálogo. Es más: no se puede olvidar que ésta ha sido

una de las temáticas más repetidas por los novelistas que cronológicamente podemos emparejar a Montero. Estos escritores han tratado de entonar el *mea culpa* por haberse dejado arrastrar por la corriente de la abulia:

> —Bueno... —Egea esboza una sonrisa y un silencio, sin decidirse durante un instante hasta que al fin agranda la boca y ríe—. Lo tengo todo previsto. Voy interno a la Beneficencia. Aguantaré un par de años allí, enterándome, calibrando la especialidad que me interesa. Después... —se detiene otro brevísimo instante antes de reír de nuevo con fuerza—. En fin, novio de una niña bien, a ser posible hija de un jefazo, con dinero, otro par de cursos con una beca en los Estados Unidos y dentro de diez, con precisión matemática, seré una figura indiscutible de la medicina española.

Se trata, diría yo, de un autoajuste de cuentas de los niños de la guerra, porque Egea no podrá cumplir su promesa, ligado a una serie de imponderables que van cercenando todo intento de realización: Lo mismo que Garrido, a pesar de colmar una serie de apetencias a los mismos niveles, se encuentra solo, desasistido, inútil para enfrentarse a la vida. Parece llegado el momento de la reflexión, del examen de conciencias, de sopesar los resultados. La cuestión que entonces se nos viene a la mente es, como aludíamos antes, si la confusión de esa impotencia, la claudicación ante un estado de cosas y el reconocimiento de que no se ha hecho nada por evitarlo (o de que cuando se ha hecho no ha valido para nada, y por qué no ha valido); en una palabra, si la cobardía por no afrontar esa realidad tal como se venía encima (y hacer de ello tema de una novela) sigue siendo válido. Válido es —me parece— a nivel personal, porque indica que, al menos, se es consciente de cuáles son las causas de ese destierro del entusiasmo y la credulidad que anulará toda capacidad de fortaleza en esos seres. Pero desde el punto de vista literario ya es otra cosa. Al menos para mí —y he de confesar que empiezo ahora a remontar los treinta años— me parece que no es suficiente. No se puede negar que aún seguimos en las mismas, y que a los que ahora tenemos treinta años se nos plantean los mismos interrogantes, y nos vemos enfrentados a las mismas claudicaciones, pero se hace evidente que no es del todo válido cuando el mismo Isaac Montero (y de ahí que trate de dejar el comentario de *David el Callado* para después, aunque su redacción sea anterior en el tiempo) se encuentra en la necesidad de encuadrar su temática dentro de otros esquemas escriturales. Isaac Montero acudirá en-

tonces no ya al planto quejumbroso de la impotencia, sino a la parábola burlona que afectará a todo un proceso histórico.

Pero volvamos, para concluir, a *Documentos secretos.* Y notemos cómo se desenvuelve en este libro el lenguaje y las formas de contar. Si nos atenemos a la anécdota (bien simple, por otra parte) hemos de ver que en la novela sólo cuenta el modo en que se nos ofrecen esos *documentos.* Se parte, esto es cierto, de una posición distanciadora, pero sucesivamente nos damos cuenta de que se perpetra una integración del propio escritor en el mismo («lo que nos ha marcado a todos nosotros, a toda una generación, es que se nos prolongó la niñez y la adolescencia, la inocencia, mejor, y así queda englobado todo el período, vivimos demasiado tiempo con la torpeza del niño»). Nos ofrece unas muestras que él conocía bien, pero no nos las da como claves pera adivinar, sino como datos para que podamos analizar consecuentemente la historia (importante: espero que el avisado lector comprenda que al aludir al proceso de integración del escritor en el relato no me refiero a que sea su propia autobiografía lo que allí prive, sino que por integración entiendo que Isaac Montero alude a esas cosas por las que él mismo, como parte de su generación, se ha visto afectado). Lo que él pone de su parte es la actitud, y el proceso de presentación de los elementos de los que se vale para construir su historia, como pueden ser la participación de los diferentes personajes que opinan sobre Garrido, y a través de quienes vamos conociendo con mayor precisión al protagonista; mayor precisión por cuanto no nos dejamos llevar de una sola postura apriorística, sino porque lo vemos juzgado desde todos los frentes, y hasta podemos llegar a comprenderlo con mayor plenitud. A la vez que se nos hace nítidamente clara una triste verdad: la mezquindad de los otros (de los unos para con los otros); la miseria moral e intelectual en que nos debatimos, la falta de generosidad: todos dicen aquellas cosas que les convienen —en pro o en contra—, pero ninguno es, ni trata de ser, objetivo. Todos actúan movidos por el rencor, la envidia, la mezquindad, la actitud que oficialmente han de mantener de cara a los demás...

Sorprendentemente, después de todo este interesante recorrido, en el que asistimos a la sabia ductilidad para manejar los diferentes modos y tempos del habla coloquial de que hace gala el escritor; incluso marcando con ello los diferentes caracteres y estamentos sociales o profesionales (hasta ideológicos) en que se mueven; sorprendentemente, digo, Isaac Montero, quizá obsesionado por la idea de su objetivismo, se permite un apéndice aclaratorio; unas páginas

que justifican y definen con perfección las acciones de la trama. Como si tratara de no dejar ningún cabo suelto, como si pretendiera no dar pábulo a la interpretación ulterior del texto, que era lo que, en el proceso general, parecía que se intentaba hacer.

IV

Los días de amor, guerra y omnipotencia de David el Callado (y el largo título y su fingida retórica no me parece que sean ocasionales ni inútiles) significa una progresión sobre la misma temática. Volvemos a encontrarnos con la reflexión escéptica sobre la historia de una generación. Pero como ya apunté antes, se profundiza con más sentido literario y creador. Si en un momento dado se hizo la novela de la guerra (por la que todavía algunos claman, y que en realidad no se ha hecho); si en su momento determinado se hizo la novela de la posguerra porque escocían aún las dolorosas llagas de tres años de contienda civil; ahora se está intentando la novela que, sin ser de la guerra ni de la posguerra, se siente condicionada fuertemente por ellas, y que prescindiendo de lo anecdótico, de lo trágico bélico o posbélico, se vuelve hacia el trauma dejado en quienes vivieron sus consecuencias, y que los ha incapacitado para hacer, crear y querer libremente:

> «L» se embriagó. Me habló de su infancia. No fue un niño alegre, contra lo que su actual aspecto invita a suponer. Se le anudaba la lengua cuando le llamaban en clase a la pizarra; jugaba solo demasiadas veces y vivía perpetuamente aterrado, calculando cuándo le convocaría su padre para regañarle.

Por ello, creo que *David el Callado* supone un intento de operar con más soltura sobre la realidad por parte de Montero, aunque se siga partiendo de los mismos presupuestos básicos que sustentaban el libro anterior: la imposibilidad de realización dinámica y creadora del individuo, la ubicación temporal concreta (aunque sólo sean alusiones que nos sitúan la acción que se nos cuenta, no ya en un tiempo determinado, pero sí dentro de una órbita cronológica dada); las frustraciones o limitaciones de los protagonistas en medio de una sociedad peculiarmente definida... Pero todo ello esta visto desde una perspectiva diferente: al construir el relato como una parábola irónica, al inscribir la anécdota dentro de una ficción totalizadora, la novela tomará mayor dimensión, se cargará de más su-

gerentes matices. El hecho mismo de hacer de la historia central la narración de una crisis matrimonial que afecta al individuo determinado que se debate entre sus carencias y frustraciones sexuales y amatorias

> (La beso en las comisuras, me levanto. Me pide que la deje en la plaza Mayor; ha de coger el coche de línea.
>
> No hemos hablado en todo el trayecto.
>
> Al llegar a casa, siembro en «C» la semilla con tanta gloria nacida.)

y al tratar la misma a partir de un sentido irónico, distanciado, hasta desembocar en una pantomima final, a veces ridícula, a veces cruel, hace que *David el Callado* adquiera una contextura novelesca mucho más sólida, a la vez que una incuestionable riqueza como hecho creador en sí mismo.

Quizá valga la pena aludir al tema del amor. Es otro de los puntos neurálgicos del análisis de la sociedad en las novelas de los escritores de la generación de Isaac Montero. La tensión entre mujer y amante, entre amor como sentimiento y amor como contrato, y la consecuente formación de los individuos bajo el peso de esa dicotomía (lo que llega a plantear a veces frustraciones y ataduras insalvables), opera también en el centro del relato de Montero, pero en lugar de conducirnos por los entresijos de la simple aventura amorosa, en vez de rozar peligrosamente los límites del melodrama, la postura analítica a la que el escritor somete la narración otorga al conjunto una valoración más significativa:

> Fuerza y amor andan aparejados, nadie lo olvide. Y aquel que en la lid de amor se niegue a usar la fuerza, no hiera, corrompa o destruya, negando está el amor. No hay contrato en amor, sino conquista. No acaba un amor en pláticas de componenda, sino en perpetuo olvido o muerte alevosa. Quien busca hallar amor mediante fórmulas de tanto entrego y tanto se me adeuda, vivirá satisfecho, tendrá descendencia, dormirá tranquilo. Será esposo, no amante.

Pero a través de una estructura como ésta lo que Montero nos viene a mostrar no es el acabamiento, el resquebrajamiento de un personaje, ni siquiera de una generación determinada, sino el peligroso tambalearse de toda una historia y una sociedad que vegetan entre la opresión y la rutina, sin capacidad alguna para la creatividad o la imaginación. Esta dicotomía dramática no se olvidará nunca, y especialmente clara se nos muestra en la estructura bimem-

bre del relato que discurre en dos planos: el que atiende a la realidad observada, y que constituye el diario de David, escéptico recuento de una sociedad en honda crisis de descomposición, y el de la crónica de Herodoto, por medio del cual se opera la creatividad, la invención novelesca sobre aquellos presupuestos. En este segundo plano, los elementos de la historia y los de la ficción se entrecruzan, viven juntos, y son igualmente convocados como testimonios de lo que en el plano de las convenciones va sucediendo. Como escribe Rafael Conte (4), «la historia real, banal y prosaica, introduce la realidad en lo imaginario, va retratando los personajes, fragmentos de historia tópica, que suponen un reflejo en profundidad de la España de nuestros días». La parábola, pues, es bien clara y concluyente: *David el Callado* es el rijoso *rey* de una perdida ciudad de provincia española, envuelto en las más estúpidas, pero significativas, aventuras, y polo de atracción de los más sorprendentes avatares, simplemente porque nota la necesidad, y la impotencia, de sentirse creador, vivo, y no una simple pieza más del engranaje mezquino del que se encuentra formando parte. Por eso David, como Fernando Garrido en *Documentos secretos,* está pero no está en el vértice protagonista del relato. Y por eso ahora aparece un nuevo elemento entre el escritor y la realidad: ese narrador intemporal, Herodoto, padre de la Historia, que se erige en caprichoso cronista de aquellos sucesos. Cronista que, sin embargo, no se siente muy seguro de que todo lo que va contando sea aceptado, o al menos objetivamente interpretado, por quienes se encuentran frente a la insospechada historia de David el Callado:

> En fin, yo busco, como cualquier cronista bien nacido, confundir prejuicios enemigos, alentar simpatías ignorantes y acrecentar fanatismos. Yo busco que el lector sienta viva en sí la figura historiada, pues el fin de la Historia es el amor o el odio. Y odio y amor —la frase es del *Rey Callado*— repiten siempre viejos actos de antropofagia.

Y no se trata de una visión del pasado, sino de la eterna historia inacabable, que va a dar en una vorágine semejante a la del *ruedo* valleinclanesco. El juicio, o caricatura de juicio, que acaba con *los días de amor, guerra y omnipotencia de David,* es trasunto fiel de esa descarnada ironía, de esa cruel visión que se puede detectar en los textos del escritor gallego:

---

(4) Rafael Conte: «Isaac Montero o el realismo enmascarado», *Informaciones,* Madrid, 18 de enero de 1973.

Intervención de un joven tribuno. Muestra unas cuartillas manuscritas y asegura que tiene nuevas noticias sobre la situación del Reino: «Estáis ya en vuestro séptimo día de tarea y ya no queda tiempo para la contrición» (textual). En las cuartillas se asegura que una ola de suicidios anega el Reino, impulsada por el temor de sus moradores a haber albergado sentimientos contrarios a S. M. Describe hasta quince maneras de autodestrucción. Afirma que este oleaje de aniquilamiento ha inundado incluso los campos de concentración construidos bajo tierra por los purgados en sucesos anteriores y a quienes, herradas las manos como pezuñas, se les encomienda la perpetua expansión de las galerías. Luego cuenta el furor de las multitudes que derriban estatuas de la concubina.

El joven tribuno es interrumpido por la primera Dueña del Concubinato. «Vuelve a contar tus muertos» (textual). Después, la propia concubina le acusa de haber pronunciado las palabras sagradas.

En medio del tumulto, el joven tribuno consigue hacerse oír. Asegura que el Reino se encuentra ya en ruinas.

La última parte, el *Apéndice,* vuelve a incidir en la mecánica constructiva de Montero: el escritor no quiere dejar su historia en manos de nadie, y tras la fabulación se hace preciso el tiempo de la explicación. Es algo que no se entiende bien en la función total de la obra de nuestro narrador. Se puede pensar —por una parte— en que, provocado ese distanciamiento, la explicación y justificación de la narración propiamente dicha tiene un cierto sentido; pero, a veces, por el contrario, nos asalta la duda de si al desposeer a la historia de su peculiar elemento fabulador, y aclarar los términos, no se va a convertir en una concesión, en una fácil salida que, por otra parte, no es imprescindible en el conjunto del relato para que el mismo gane en cohesión o en exactitud. Aunque —valgan verdades— la afirmación que cierra el libro vuelve a dejarnos en la situación inicial: el escritor, a fuerza de conocer y penetrar en la historia, duda: «Pero seguramente no describo un hecho, sino una ilusión». Esta lacónica frase que cierra la historia de David el Callado es de por sí suficientemente clarificadora. Y nos proporciona un palmario ejemplo de la seguridad con que Isaac Montero opera sobre el lenguaje. Ese mismo laconismo, esa sintaxis ajustada y lineal, pero cargada de sugerencias íntimas, que nos invita a la reflexión, es el tono propio y personal de la escritura de Montero. Al tiempo que maneja con fácil fluidez el tono personalizador que la expresión otorga a cada uno de los personajes y situaciones, y del tono ampuloso y retórico de la *crónica* de Herodoto, en medio de la que se deslizan seres de ficción

o personajes de cierta popularidad en los momentos más tensos; en medio de la cual se suceden las más absurdas situaciones, se pasa a la menuda intrahistoria del *diario* del *Rey Callado,* en un tránsito que es más bien un proceso osmótico, puesto que ambos tonos se intercambian y funcionan con igual rigor.

Pero —y aquí viene uno de los más notables aciertos de Isaac Montero como escritor— la palabra es considerada, como elemento convencional que es, un disfraz, una máscara de la verdadera realidad. La palabra, al ser inútil, permite que se rompa de vez en vez la grandilocuencia del texto con términos conversacionales demitificadores, o de *argot.* La ácida historia de David el Callado, o de Fernando Garrido, tiene en la prosa de Isaac Montero a su más firme valedor. Por ello, a pesar de las limitaciones cronológicas y generacionales, ambas son dos verdaderas novelas, dos procesos de creación literaria de indiscutible valor.

V

Acabar con las obligadas palabras de salutación no serviría de mucho esta vez. Porque frente a los textos de un novelista como éste, que se incorpora (¡al fin!) al discurrir de nuestra novela actual, tenemos que pararnos a pensar hasta dónde es o no presumible la existencia de una *nueva* novela que se vaya despojando de rutinarias ataduras, y que intente, al propio tiempo, encontrar los cauces temáticos y expresivos que les sean válidos y propios, sin abandonarse a falsos mimetismos o a ilusorios reclamos; siendo consciente de sus propias limitaciones, que no son —ni más ni menos— que las de la sociedad y la historia que la han visto nacer y crecer. ¿Existe la posibilidad de una literatura rompedora entre nosotros? Es cuestión muy espinosa, y dar una respuesta, peligroso, muy arriesgado. De una forma u otra, repasando la actividad editorial de un año tan movido como ha sido éste que acaba, creo que se hace evidente que las novelas que han mostrado mayor solidez, mayor interés, han sido aquellas que, experimentales o no, «realistas» o no, pertenecientes a los *booms* de rigor o no, han sabido entender cuáles son las motivaciones de una novela en nuestro país, y han encontrado el camino expresivo válido para desarrollarse... Y esto ha sucedido entre los novelistas que siguen convencidos de la necesidad de reconocer a la literatura (y utilizo las palabras de Martí Vilumara) no ya como *«un arma cargada de futuro* (...), sino, más sencillamente, la única arma

válida puesta a su alcance para intervenir en los acontecimientos, en la marcha de la Historia, dicho sea con frase grandilocuente» (5).

No es casualidad, pues, ni miopía por parte de cierto sector de nuestra crítica, ni mucho menos melancolía «por lo que fue y es ido», que novelas como *La saga/fuga de J. B.* y estas dos de Isaac Montero hayan sido dos de los acontecimientos más señalados del año narrativo español.

JORGE RODRIGUEZ PADRON

San Diego de Alcalá, 15, 4.º izda.
LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

(5) Martí Vilumara: «Isaac Montero: luz y taquígrafos», revista *Triunfo*, Madrid, 24 de febrero de 1973.

LA DESCALZADORA

Desde que quedó sola en casa, ¿cuánto hacía ya?, dos años, quizá tres, de la muerte de tía Julita, ¿o no había sido Julita la última en morir?, fue tía Concha, porque Concha murió una mañana de sol en invierno, y Julita no estaba allí ya, ¿o sobraba el ya?, Julita no estaba allí simplemente, de todos modos cuando murió Julita, una tarde de agosto, esto era exacto, pero agosto ¿de qué año?, tampoco estaba Concha... vamos a ver, ¿tía Julita fue al funeral de tía Concha?, Luisa Evarista creía que sí, ¿o no?, aquel funeral al que fueron solas Julita y Luisa Evarista no ocurría en invierno, iban sin abrigo, debió de ser el funeral de tío Carmelo, sí, tío Carmelo había sido de los últimos. Luisa Evarista no sabía acordarse de tantos funerales; seis tíos solteros, tres mujeres y tres hombres, vivían con ella, y vivían de silencio y quehaceres, se comía siempre a la misma hora, y se cenaba con pocas variaciones el mismo menú—judías verdes o acelgas, después pescado o tortillas francesas, tantas veces repetido, que para Luisa Evarista eran alimentos sagrados, la vista de una tortilla francesa le producía un recogimiento en memoria de sus tías, como si fuera a comulgarse el pasado— se tenían manías fijas, a tío Fernando se le cambiaba la servilleta a diario, tío Carmelo, más económico, sólo permitía que se la lavaran los viernes.

¡Y las colecciones!, tío Fernando coleccionaba de todo: pipas, relojes, llaves, bastones, canicas, pisapapeles, pistolas, trenes de juguete, soldados de plomo, jaulas, candados, mapamundis, fósiles y, últimamente, tal vez por una frivolidad senil, vinieron los carnés de baile.

Tío Carmelo sólo compraba cuadros, siempre óleos, nunca una acuarela o un pastel, no importaba la escuela, con tal de que no fueran de tema religioso, porque tío Carmelo era secretamente anticlerical, aunque no lo decía por no molestar, había marinas valencianas, y desnudos impresionistas, y vacas pastando, y flores ennegrecidas por el tiempo, y retratos de todos los desconocidos del

mundo, cubriendo paredes del suelo al techo en los tres pisos del chalé, en el baño estaba un posible Vicente López, en la cocina dos remedos de Lucas Cranach, escaleras arriba subían las segundas medallas de Exposiciones del siglo XIX.

Las tías compraban muebles y porcelanas, es decir, tía Concha y tía Julita, que andaban a la caza de la ganga, y habían invadido la casa de chineros cojos y soperas con un pelo —que más bien era melena— y arañas más o menos reconstruidas. Hasta el jardincito estaba superpoblado de capiteles de mármol y bancos de paseo público.

La pobre tía María, tan vieja, no salía a la calle desde que Luisa Evarista tenía memoria, oía misa por radio, pero había indicios de que en su juventud fue la iniciadora del acaparamiento, llenando cómodas, armarios y baúles de ropa de cama, visillos, encajes, retales de tela, y abanicos —una desbordada geografía de los países de abanico, orientales y europeos, de cabritilla y tul, volanderos en marabú, con varillajes de mil artificios: el carey, el nácar, el sándalo (que huele a prohibición)—. En cuanto a telas, Luisa Evarista no recordaba que jamás le hubieran comprado un vestido, allí se echaba mano a un baúl, se sacaba un retal, y se hacía un vestidito; uno de los principales motivos por los que Luisa Evarista había llorado más en su niñez se podía achacar a las dichosas telas.

El gusto de tía María propendía hacia los tejidos ricos. Luisa Evarista sufría espasmos de glotis cada vez que recordaba que a los ocho años había ido a una de las pocas fiestas infantiles de su historia con un trajecito de lamé tornasolado, como petróleo sobre agua —cuyo resultado fue que consideró durante meses a las demás niñas como seres crueles y burlones, de una raza casi caníbal, y ya mayor se seguía sobresaltando cuando veía a una niña de punta en blanco—, su pubertad estuvo cubierta de rosas de guipur plateado. En cuanto pudo imponer un poco su voluntad se lanzó a las cretonas, de las cuales había un armario de tres cuerpos bien lleno, y nunca dejó de vestirse de cortina de casa de huéspedes.

El único que no coleccionaba nada era tío Carlitos, si traía rara vez algo a casa era una radio o una batidora, tío Carlitos iba al café y al fútbol y al cine, y se supo en casa que tuvo una novia, que había que ver como sería, cuando lo mejor era no hablar de ella. De los demás tíos, si tuvieron algo, nunca se dijo nada, Luisa Evarista ni siquiera imaginaba que pudieran andar en amoríos, aparte de que con aquel horario apretado de casa al trabajo y viceversa era difícil sospechar que sus paseos se dedicaran a otra cosa que a la adquisición de objetos coleccionables.

Tío Carlitos era alegre, y le contaba cosas a tío Carmelo, que se reía con las tías más jóvenes, tía María suspiraba entonces, y tío Fernando casi nunca decía nada, pero en su mirada no había reproche, y cuando hablaba era para explicar con dulzura el mecanismo de alguno de sus relojes o la peculiaridad de la cerradura de un candado.

Como tío Carlitos era el llamado a traer las novedades a aquella casa, donde sólo entraban cosas usadas, fue el primero en traer la muerte, que aunque sea vieja conocida entre las gentes, siempre es de estreno para cada cual, una mala noche le dio el infarto de tanto fumar, y amaneció muerto.

En este punto, de regreso del primer funeral, la memoria de Luisa Evarista se desparrama, se amontona, cunde la estampida, tía María cae enferma en cama, la embolia que no se sabe si es derrame cerebral se confunde con la arteriosclerosis, que posiblemente atacara a tío Fernando, vienen médicos del Seguro y médicos amigos de la familia y los Grandes Especialistas, que visitan una sola vez y no resuelven gran cosa, aparte de la factura a medida de su fama, tía Julita deja su trabajo de por las mañanas en aquel ministerio, en el que llevaba veinte años, hay que corretear de casa al hospital y del hospital a casa, tía Concha declara que «Dios aprieta pero no ahoga, aunque le encanta vernos morados», y en seguida empieza a desfallecer, son las taquicardias, los mareos, en alguien clarinea el cáncer, hay muertes y más funerales, y un ir casi a rastras al cementerio, donde parece que nunca hace buen tiempo —o el calor aplana, o el frío sobrecoge— y misas gregorianas, y más misas conmemorativas, por los Santos y los Cumpleaños, y unos lutos que casi agotan de trapos negros el arsenal de tía María. Y Luisa Evarista, que nunca conoció criada en aquella casa de mujeres suficientes, no da abasto a limpiar, preparar calditos, llevar análisis a distintos Centros de Investigación, buscar recetas difíciles en farmacias de guardia, y por fin no se puede más y hay que dar las sábanas a lavar fuera (qué vergüenza, en casa nunca había pasado eso), son noches de caerse de las sillas cuando el sueño vence (qué vergüenza, no saber ni velar a un enfermo), y días de comer de pie por falta de tiempo (qué vergüenza, ser mujer y organizarse tan mal), y al final no poder más de cansancio (qué vergüenza, no, eso no), pero sí, da alaridos sin voz el deseo (qué vergüenza, no), de que por fin mueran todos y la dejen en paz (qué vergüenza, qué vergüenza, qué vergüenza) para comerse una tortilla francesa, sentada y sola.

Sola se quedó en la casa repleta de muertos, infectada por los muertos, oliendo a agonías y velatorios. Luisa Evarista pensaba

a veces en mandar pintar paredes, barnizar parqués, y las baldosas, ¿qué puede uno hacer con las baldosas?, ¿levantarlas?, ¿lavarlas con aguafuerte?

No es que Luisa Evarista tuviera miedo al contagio, pero sí a la presencia, la ausencia, de los muertos, tan patentemente manifiesta. No se trata de una plaga, no se tiran los colchones o las almohadas, no se incinera, ni tienen la menor eficacia los sahumerios, porque esta clase de muerte cuando entra, entra en casa, entra en la gente que vive en casa, entra para devorar brotes de vida, de la vida que habría que ponerse a gastar, y a la que no se le permite que nos arrastre en su corriente.

Para Luisa Evarista lo más terrible del dolor de las muertes es que se comporta como un dolor de vivos, un dolor de muerte, o sea un dolor cambiante como la vida, implacable como la muerte, un dolor que está y no está, se tapa o se descubre según el presente que toca, pero perdura y amenaza sin tregua, como nuestra muerte que continuamente nos crece por dentro, como nuestros muertos que están en nosotros con su quietud creciente, simulándose quietos, llenos de pelos que crecen, pelos y uñas que al crecer se nos clavan, una vez que los muertos nos han preñado de su muerte, y al clavársenos hieren, nos matan, porque preñados por los muertos sólo pariremos nuestra propia muerte.

Así empezó la soledad en compañía, sonámbula entre el silencio de tantos cachivaches que reprochaban su porqué, la existencia de unos dueños que los justificaran, Luisa Evarista temió al principio que los objetos se le amotinaran, más adelante, en un transcurso de tiempo sin horas, empezó a angustiarse de pensar que pudieran morírsele, con ese modo peculiar que tienen los objetos de morir, que consiste en caer en coma cuando no son atendidos, cuando no pueden reflejar más que olvido.

Había que hacer algo para atender la inundación de cosas transidas, cuyo trato era para Luisa Evarista dolorosísimo, porque se sabía incapaz de asistir a tanto huérfano, por otra parte había que pensar en vivir, lo cual Luisa Evarista no sabía bien cómo se hacía, pero como el vivir siempre se puede dejar para mañana, Luisa Evarista empezó a debatirse tratando de ordenar la casa, sólo en mantenerla limpia se le iba el día entero, entonces sería mejor cerrar el piso alto, y amontonar allí las cosas menos amadas, las que por ser menos cómodas, o valiosas, o bonitas, o raras, o cargadas de recuerdos, se podían condenar.

Se enfrentó con un odioso sofá que nunca fue del agrado de nadie, habría que subirlo al tercer piso, lo sacó a empujones al vestíbulo,

y cuando se encontró con la escalera vio que no cabría a lo ancho, intentaría alzarlo por encima de la balaustrada, puso el sofá en pie, y así se quedó.

Sonó el teléfono, llamaba don Claudio, el notario tan amigo de tío Fernando, que le había prometido ayudarla a arreglar su situación, era un lío de herencias todas de poca importancia: algunas acciones, cartillas de ahorros, y la casa, lo único de verdadero valor era la casa, como varios de los hermanos habían hecho testamento nombrándose herederos mutuamente y luego habían muerto los que debían de heredar, Luisa Evarista tendría que correr las testamentarías cruzadas o en cadena, le iba a salir carísimo y tardaría mucho tiempo, don Claudio intentaba explicarle que lo mejor sería poner la casa a su nombre cuanto antes, para que pudiera venderla, la casa había sido de todos los hermanos pro indiviso, a Luisa Evarista le zumbaban los oídos, vender la casa, la casa de sus muertos, ya casi no entendía, y mudarse a un piso, don Claudio había logrado que le concedieran un préstamo para ir tirando, por qué no, el dinero no duraba toda la vida y había que devolverlo... sí, sí, perdóneme, don Claudio, llaman a la puerta, mañana telefonearé, perdóneme. Luisa Evarista colgó.

Luisa Evarista se ahogaba, le venían los espasmos de glotis, quedó sentada mirando a su alrededor; tener que abandonar la casa y, claro está, las cosas amadas por los tíos, traicionarlos en su memoria, desprenderse de su obra, no podría luchar para pervivirlos, y ella se debía a esta pervivencia, a los muertos que le arañaban protestones en el fondo de la conciencia. Se puso a recorrer la casa que ya se le escapaba, la miraba con rencor, aquellas paredes traicioneras, el suelo adúltero que se dejaría poseer por otros pesos, la casa infiel. Y los muebles, se habían confabulado contra ella, eran los culpables, habían seducido a la casa para darse a la fuga, exigían ser amados por desconocidos. Luisa Evarista de un revés tiró varios cacharros que estaban sobre el piano, volcó una estantería, huyó a su cuarto a refugiarse. Lo quemaré todo.

Al día siguiente se levantó temprano y apenas se hubo vestido, sin mirar nada, salió a la calle, el miedo, anduvo hasta extenuarse, entre árboles amables surgían ideas frescas, afrontaría la situación, las cosas no podían perjudicarla, no tenían poderes mágicos, ser feliz en un apartamento con cuatro trastos, alegres y nuevos, invirtiendo el dinero que le dieran por la casa tendría una rentita, Don Claudio lo había dicho, y trabajaría, ¿por qué no?, tía Julita trabajaba en una oficina, y a lo mejor conocía a algún hombre encantador (qué vergüenza), pero ¿por qué no?, y quién sabe... Luisa Evarista se miró en el espejo de una tienda, el espejo pareció no tenerle inquina, y Luisa Evarista se

vio atractiva. Le dolían los pies, regresaba a casa, entró despacio, abrió el salón, miró las cosas, muchas rotas, o por el suelo, otras quietas en su sitio, se acercó a una butaca, la acarició, se sentó; no, quemar no, qué tontería, lo venderé todo, si quieren ser amadas que lo sean, si quieren prostituirse que lo hagan, los tíos están muertos y las cosas impotentes. En el fondo Luisa Evarista seguía temiendo que la contaminación de los muertos estuviera merodeando, pero hay que ser razonable, uno no puede sentirse culpable porque los demás se mueran.

Lo principal era apartar las piezas, Luisa Evarista sabía que había buenas piezas, si le era posible no quería perderlas, aguantar mientras se pudiera viviendo con el mínimo. Llamó a aquel anticuario amigo de los tíos para que viera las colecciones, antes había pasado semanas, ¿cuántas? separando las llaves raras, los pisapapeles de Baccarat; Vicente en seguida se dio cuenta de que faltaban, no le interesaban a bulto los grupos, quería la crema, solamente compraría si se le daban los candados góticos y los relojes de oro, aquello que le presentaba Luisa Evarista era cosa de media época, metralla. ¿Y la casa entera? Luisa Evarista se impacientaba, todo a bulto ¿cuánto?, cuadros, encajes, todo. Vicente el anticuario dijo una cifra, que a Luisa Evarista se le antojo enorme, aceptó, trato hecho. Cuando se marchó Vicente, Luisa Evarista empezó a intentar una tasación de cosas, sumando 60 ó 70 de las mejores decidió que lo que Vicente ofrecía era una miseria, pero ya estaba la palabra dada, y ella rabiaba por deshacerse de tantas presencias, que seguirían agonizando en cada objeto.

Desayunaba Luisa Evarista llegando Vicente con un camión, lo primero que salió fue el odioso sofá, pasaron horas penosas de descolgar cuadros y cargar muebles sin registrar cajones, ¿para qué mirar atrás?, que se le llevaran todo, Luisa Evarista hacía café a los transportistas, y luego fue a traerles vino, y les hizo de comer, la cuestión era complacerlos para que terminaran pronto con aquel desgarramiento —cuando uno se pone a morirse, hay que morirse de una vez—. La casa quedó vacía y Luisa Evarista cayó rendida en su cuarto, que era lo único que no había vendido, eso y los aparatos de cocina, comer y dormir bastan para atravesar muertes en vida.

Luisa Evarista llamó a don Claudio, para decirle que por fin se podía vender la casa, don Claudio respondió que faltaban trámites legales, puesto que la casa no estaba todavía a su nombre. Vicente pagó puntualmente, y Luisa Evarista pensó que podía apaciguarse con aquel dinero. Mientras leía anuncios de trabajo en un periódico se acordó del desván, Vicente no había subido al desván, ni ella se había dado cuenta de que existía, entre la confusión de aquellos hombres que se llevaban los restos de la memoria de sus tíos.

Al abrir la puerta del desván, que cubría toda la planta del edificio, un espectáculo inabordable se le desplegaba, cubiertos de telarañas y polvos se amontonaban trastos como para amueblar tres casas. Casi arrepentida galopó escaleras abajo, marcó en el teléfono el número de don Claudio que comunicaba, empezó a marcar el de Vicente, colgó, volvió a marcar el de don Claudio, ocupado; mejor reflexionar, enfrentarse con aquella hipertrofia de los recuerdos, que se le antojaba intencionada.

Poco a poco fue sacando cacharros, los desempolvaba uno por uno, los lavaba si eran lavables, los iba clasificando: ocho jarras, seis palanganas, catorce botellas anticuadas, cajitas de ébano y cajitas de concha, algunas de laca, una maleta llena de cromos, mantones de Manila, manteles de hilo que amarilleaba a parches, banquetas, aquella banqueta extraña, en realidad no se podía considerar banqueta, parecía una comodita.

Bajó a la cocina la tal banqueta-comodita, la estuvo desempolvando, forrada de tela antigua, un brocado que parecía del siglo XVIII..., si fuera una pieza importante... las patitas rematadas en bronce dorado... porque Vicente la había engañado... bronce dorado con oro fino..., no era justo, después de todas las cosas que los tíos le compraban a Vicente, que él la hubiera tratado así... pero el mueblecito tenía una tapa que se levantaba... una cosa era tratar de olvidar para revivir y otra malvender las obras de arte, como los Lucas Cranach, que aunque Vicente los despreciara, a lo mejor eran Lucas Cranach de verdad... estaba forrado por dentro con una pieza de cristal que tenía un medallón cubista grabado en bajorrelieve...; qué extraño, entonces la comodita era moderna, desde luego los tíos sólo compraban falsificaciones, tenía razón Vicente en lo de la metralla... pero detrás del cristal se veía una marquetería preciosa, que parecía de época... es posible que el cristal fuera posterior, después de todo los tíos tenían un cierto ojo para desencuevar piezas... y el cajoncito, había un cajoncito... seguramente se trataba de un costurero... por dentro estaba forrado de un mosaico rarísimo, como bizantino. Luisa Evarista quedó sorprendida, ¿cómo era posible que un cajoncito de caoba estuviera forrado por un mosaico bizantino?

Tras un proceso de limpiezas al mueblecito con cepillo, trapo, un nada de aguarrás, algo de alcohol, cera y más cera, y dejarlo olvidar, y hasta guardarlo para no saber de él, mientras bajaba y limpiaba otros objetos, y remirarlo cien veces, se decidió a llamarlo «la descalzadora», si era un costurero servía para sentarse en él y descalzarse; por lo tanto, era una descalzadora.

¿Cómo proceder?, volver a Vicente o a otro anticuario más o menos amigo sería un error, la timarían de todos modos. Le vino a la mente Nati, Nati era amiga de tía Concha, experta en tallas del siglo XVI, no es que tuviera mucha relación la descalzadora con Berruguete, pero no se perdía nada por llamar a Nati.

—Chica, esto es rarísimo, porque desde luego el cristal es Lalique, mira, hasta está firmado, aunque el mueblecito me parece del dieciocho, ¿cómo se las arreglarían para meter esta compotera aquí, y tan a la medida?, el mosaico tiene que ser falso, porque no te puedes imaginar a la Pompadour adaptándole un mosaico medieval a uno de sus muebles, para mí todo es un pastiche, pero lo encuentro tan raro que se lo quiero enseñar a papá, ya sabes que papá no se molesta por nadie, está tan viejecito el pobre, aunque a ti te quiere mucho, y no te va a engañar, lo mejor es que me la dejes para que la vea él.

Telefonazo inmediato: «Que vengas, Luisita, papá está desconcertado, quiere hablarte.»

El padre de Nati, casi paralítico a sus noventa años, le hablaba a Luisa Evarista con voz llorosa desde el fondo de su butacón de orejas, desde el fondo de su enorme prestigio, de su gran conocimiento de los objetos raros, de su amor a lo antiguo. El padre de Nati había sido catedrático de Historia del Arte, asesor de varios museos, tasador en expertizaciones oficiales.

—Hijita, yo no te puedo garantizar que esto no sea una falsificación, he desmontado uno de los bronces de las patas, y está firmado por Langlois, que fue un broncista rarísimo de tiempos de Luis Quince, se conocen muy pocos bronces de este maestro, y aún se duda que existiera, en cuanto al mosaico que recubre el cajoncito parece a todas luces que se trate de una falsificación, muy bien hecha desde luego, añadida por algún extravagante, y muy posteriormente, yo casi diría que tal vez la parte central del mosaico, con las palomitas, pudiera haber sido aprovechada de un trozo antiguo, pero las grecas deben ser falsas, ya que en la época de Luis Quince estos mosaicos habían caído en el olvido, y no podían gustar, luego nadie hubiera tenido la idea de construir un mueble a su alrededor, posiblemente este mueble ha sido desarmado y reconstruido, porque de otro modo, ¿cómo habrían introducido la pieza de cristal de Lalique, que no sale, ya que la boca de la tapa es más estrecha que el fondo de cristal?, la madera del mueble es antigua, y observa esta marquetería debajo del mueble, las eles de los Luises cruzadas, de ser algo este costurerito fue hecho expresamente para Luis Quince.

—¿Y esto tiene mucho valor?

—Hijita, en París, siempre y cuando obtuvieras un certificado de

autentificación de un tasador oficial francés, el mueble valdría cientos de miles de francos.

—¿Cómo obtendría yo ese certificado?

—Ah, pues tendrías que llevarte el mueble, y enseñárselo a *maître* Oeilfin, por ejemplo, que es amigo mío, te puedo dar una carta para él, pero yo te aseguro que este mueble tuvo que ser reconstruido, y entonces su precio es muy inferior, casi no te valdría la pena en ese caso el viaje. De todos modos lo puedes llevar aquí al museo, vete a ver al señor Pando, aunque dudo que te pueda aclarar algo.

El señor Pando le dijo a Luisa Evarista que la descalzadora —convino en llamarlo descalzadora, lo que a Luisa Evarista le produjo gran confianza en sí misma— podía ser o no auténtica, y le pidió permiso para tomar unas fotos en color y publicar un artículo en la revista *Artes.* A las pocas semanas Luisa Evarista recibió un número de *Artes* con varias fotografías de la descalzadora, comentando sus peculiaridades, el artículo se titulaba: «Una curiosa falsificación».

Luisa Evarista se indignó, estaba decidida, tenía que vengarse de Vicente, redimirse de su mala cabeza al haber hecho aquella venta precipitada, poner en ridículo al señor Pando por burlarse de la memoria de sus tíos. En la descalzadora podía estar la clave de su redención. En una gran bolsa de mano pasó la descalzadora por la aduana sin que la miraran siquiera.

En casa de *maître* Oeilfin se sentía Luisa Evarista tan cómoda, después de la excelente comida, con la copa de *cognac* que se le estaba subiendo a la cabeza, y la dicción de *maître* Oeilfin, en su lento francés cuajado de preciosismos, idioma que Luisa Evarista había temido no comprender bien de viva voz, aunque estaba acostumbrada a leerlo. A la descalzadora se le había quitado el forro de tela, estaba labrada de espléndida marquetería, lo único posterior parecía ser la idea de cubrirla de brocado, era excepcional en cuanto a tener el revés del fondo en marquetería, indudablemente la obra mimada de un *fournisseur du roi,* los bronces de Langlois, personaje casi mítico de cuya existencia no se sabía nada, y que posiblemente era un seudónimo que algún gran broncista utilizó para firmar ciertas piezas maestras, certificaban la autenticidad. El mueble no había sido desarmado ni restaurado nunca. El cristal de Lalique destruía esta teoría, *maître* Oeilfin había hablado con la casa Lalique, y allí no se tenían noticias de haber fabricado semejante pieza. Tal vez un obrero la hiciera a escondidas, pero en todo caso tuvo que soplar la pieza dentro del mueble, y esto parecía increíble. El mosaico habría que mostrárselo al profesor Robadiscavo, gran conocedor de mosaicos, naturalmente el señor Robadiscavo estaba en Milán.

En Milán el tiempo pasaba y el profesor Robadiscavo no se decidía a firmar un certificado, a lo largo de una conversación agotadora el profesor desplegó sus conocimientos, Luisa Evarista creyó entender que el mosaico pertenecía a la escuela de Ravena, en su primera época del siglo V, aunque por lo menudos que eran los segmentos empleados debía de tratarse de un artífice muy peculiar, se tenían noticias, a través de ciertos documentos parcialmente borrados y de interpretación ambigua, de que el emperador Honorio había enviado a su hermana la reina Gala Placilia, un exquisito artesano, fabricante de cajas y joyas de mosaico, pero desgraciadamente ninguna de estas obras se había salvado de la destrucción de los hombres o los años. La clase de pegamento o argamasa desconcertaba al profesor, que la mandó a analizar, ¿cómo se utilizó una argamasa, mil años anterior al descubrimiento de América, para cubrir un cajón de caoba americana?, y si la argamasa era falsa, todo podía ser falso, el profesor trató del problema en varios artículos de periódico, tuvieron gran publicidad.

Luisa Evarista gastaba sus ahorros en un gran hotel de Milán, porque creía que así respaldaba la posible autenticidad de la descalzadora, cuando ya desesperaba de que el profesor se decidiera acerca del mosaico, apareció sir John Lovelythings, un inglés presidente del Club of odd Masterpieces (Club de Obras Maestras Extrañas), quien se entrevistó con el profesor y con Luisa Evarista. Según sir John Lovelythings si la descalzadora era llevada a Londres conseguiría un alto precio en una pública subasta, que organizaría el Club, a pesar de las vacilaciones del profesor Robadiscavo, aun cuando el precio montaría con su certificado, el profesor sugirió muy finamente que daría el certificado a cambio de un porcentaje sobre la venta, sir John Lovelythings pedía otro porcentaje, y aún sería necesario conseguir el certificado de *maître* Oeilfin, que dependía del de Robadiscavo, entre comisiones Luisa Evarista comprendió que se le iría la mitad del dinero que le dieran por la descalzadora. A poco supo que estas comisiones debían de permanecer secretas, pues ninguno de los importantes señores quería ver su nombre mezclado en un negocio que pudiera parecer poco claro.

A Londres llegaron Luisa Evarista y la descalzadora precedidas de un escándalo periodístico que pronto se hizo internacional, las ofertas montaron a los cientos de miles de libras durante la subasta, los armadores griegos y las estrellas de cine parecían tener una necesidad urgente de sentarse a quitarse los zapatos en el trasto del desván de Luisa Evarista. Un fabricante de cervezas de origen judío clamó la última cifra exorbitante. Al día siguiente se supo en el mundo entero que Luisa Evarista era millonaria, hasta la televisión lo comentó.

Luisa Evarista después de liquidar las fuertes comisiones de Oeilfin, Robadiscavo y Lovelythings, regresó a su casa que todavía no era suya, aunque ya se habían corrido dos testamentarías. Don Claudio, que nunca le había cobrado, le presentó una enorme minuta para seguir adelante con los trámites, claro, como ahora era millonaria.

En un sobre certificado le llegó la citación, era algo relacionado con la Dirección General de Bellas Artes, por exportación de Obras de Arte de Interés Nacional. Le llevó el sobre a don Claudio para que se ocupara de resolverle aquel problema.

Hubo que hacer muchas gestiones y nombrar un abogado defensor. La acusación no provenía del señor Pando, pero el señor Pando no podía ayudar a Luisa Evarista, el artículo de la revista *Artes* estaba patentemente acompañado de las fotografías de la descalzadora, en él se afirmaba que Luisa Evarista la había encontrado en su desván, el señor Pando no había cometido un delito al llamar a la descalzadora «curiosa falsificación», se trataba de una equivocación profesional, que bastante perjudicaba al señor Pando en su prestigio. En periódicos italianos e ingleses Luisa Evarista había reiterado la declaración haber «heredado de sus tíos la descalzadora», y de haberla encontrado «casualmente en el desván de su casa». Luego, la descalzadora, joya única en el mundo, había salido del país sin permiso de ninguna autoridad competente. La descalzadora no podía considerarse como Obra de Arte Nacional, puesto que era francesa, parcialmente bizantina, pero había permanecido en el país, la ley no especificaba con claridad aquel punto, cierto tratante en antigüedades cumplía dos años de cárcel por haber mandado a América un Rembrandt, y ya ves, Rembrand era holandés. Se estaba tomando una actitud muy severa hacia lo que pudiera considerarse expoliación del Tesoro Artístico.

Por lo pronto, y hasta que se investigaran los hechos, Luisa Evarista tenía que pagar en concepto de depósito para una posible multa, una cantidad igual al precio alcanzado en la subasta de Londres por la descalzadora, luego se celebraría el juicio. Sí, don Claudio le creía a Luisa Evarista que la mitad del dinero se le había ido en comisiones, ¿comprobantes?, no, ni el *maître*, ni el *proffessore*, ni el sir habían aceptado cheques, tuvo que pagarles en metálico. Era seguro que negarían haber recibido el dinero, si se les llamaba a declarar Luisa Evarista haría el ridículo. Don Claudio conseguiría una prórroga por medio de influencias, si Luisa Evarista depositaba la mitad del dinero, de todos modos de los derechos de testamentaría por la descalzadora ya no la libraba nadie, Luisa Evarista no distinguía claramente la diferencia entre Hacienda y Bellas Artes. A Luisa Evarista le dio apuro decir que ni siquiera tenía la mitad del dinero, los gastos del viaje acabaron con

lo que le pagara Vicente, y luego había pasado tiempo, y la minuta de don Claudio, que Luisa Evarista no se hubiera permitido recordarle.

Regresar a casa, registrar el desván para ver lo que quedaba de valor, ¿otra descalzadora? Una vez en el desván ninguna pesadilla: vajillas incompletas, anteojos tuertos, sillas cojas —las enternecedoras cosas de unos pobres muertos.

Luisa Evarista bajó tranquilamente a la cocina, y se puso a hacer una tortilla francesa, mientras batía los huevos pensó que tendría que hipotecar la casa, quizá la meterían en la cárcel por contrabando de obras de arte, nada de esto le importaba, porque ella sabía que la descalzadora era una farsa, una parodia nacida del deseo de sus tíos de dar con un hallazgo, de acaparar cosas, del deseo de las cosas de sentirse necesarias; ahora se explicaba cómo entró una pieza de cristal de 1925 por donde no cabía; cómo creció un mosaico sobre unos trozos de madera, cuyo árbol nacería mil años después; cómo un broncista inexistente había firmado unos bronces preciosos, y como ella, en fin, había cumplido la venganza de todos, de sus tíos y de las cosas, vendiendo un objeto de arte, que no era más que un engendro, ni siquiera, quién sabe si tenía consistencia real, acaso una ilusión permanente, para ella, para los técnicos de arte, para los tribunales, para su actual dueño. Luisa Evarista saboreaba la tortilla francesa preguntándose si era una verdadera tortilla hecha de huevos verdaderos.

FRANCISCO VIVES

Paseo de Onésimo Redondo, 36
MADRID

HISPANOAMERICA

LA CONQUISTA DE NUEVA ESPAÑA Y SU SIGNIFICADO HUMANISTA

(Antítesis de civilizaciones, convergencia contrastante de culturas y sustitución cultural)

El descubrimiento de nuevas tierras marca uno de los grandes hitos de la cultura humana. A nadie se le oculta la abundante literatura que tal hecho ha motivado, las mil y una cuestiones que suscita en los más variados frentes culturales. Por supuesto, no desempolvaremos aquí toda esa producción. Nuestro propósito es más bien testificar una lectura a fondo y una detenida reflexión sobre hecho tan trascendental en la historia y literatura patrias. Desde la altura cultural de nuestros días, el hecho de los grandes descubrimientos geográficos motiva una nueva curiosidad en el lector y le sugiere una constelación viviente de estímulos a su reflexión. No es extraño, así pues, que pensadores actuales vuelvan sobre el tema. Ejemplo de ello es el filósofo marxista actual, E. Bloch, quien reinterpreta este espíritu descubridor a la luz del originario impulso humano por superar el ahora y el aquí. Se trata de una «trascendencia inmanente», de un forcejeo por el siempre-más-allá. El hombre, dice Bloch, pretende siempre el dominio de aquel ámbito utópico que se le muestra normalmente coloreado del fascinante esplendor del Eldorado (confróntese Bloch, E.: *Das Prinzip Hoffnung,* Frankfurt a. M. 1970, especialmente volumen III, en que se ocupa largamente del descubrimiento y conquista de América). Aquella aventura primera del espíritu occidental por dominar el mundo y que protagonizaron los griegos parece revivir bajo esta dimensión geográficamente amplificadora del cosmos vital. Y si entre griegos este impulso derivó en contemplación filosófica, aquí se tradujo en imán seductor de allende el mar, en conquista: en una enorme convulsión étnica y cultural en las tierras descubiertas bajo el estímulo de la curiosidad descubridora, en un enfrentamiento de concepciones de vida y sistemas de valor, en una convergencia antitética de culturas.

Pero el momento en que la gesta descubridora hizo eclosión en España fue del todo particular y tenía una precisa coloración epocal para las naciones de una Europa nueva y pujante de humanismo. A ello se debe, en notable medida, el aire de aventura y riesgo, de curiosa atracción y fascinante novedad que impulsó las velas y animó los espíritus a comprometidas empresas, abocadas, por principio, a la penuria y desastre. No es infrecuente aducir, como causa única del afán descubridor, la pretensión de riquezas y honores. Pero después de leídos documentos tan aterradores como los *Naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca y todo su compendio de horrores (los hubo en casi toda conquista), aparece clara la insuficiencia de tal motivo. Es preciso, pues, recordar el tinte epocal del siglo XVI español y europeo para ver qué impulsos animaban al hombre de entonces, hacia qué ideales corría. Lo cierto es que en España, a partir de la gesta colombina, los descubrimientos geográficos se salieron del dominio estrictamente privado y saltaron con potencia al público, convirtiéndose, además, en empresa nacional (= de Castilla) de primera magnitud. El eco social que ello suscitó puede calificarse de extraordinario. España tomó conciencia popular muy clara de que con ese hecho quedaba definitivamente ampliada la geografía del mundo y que el resto de las naciones cultas podría, a través de nuestra empresa, asomarse a un fabuloso Nuevo-mundo de fascinación y ensueño. Y no es que el descubrir nuevas tierras no tuviera precedentes. Suele señalarse el año 1150 como el comienzo de la curiosidad geográfica. Tuvo lugar con los viajes de musulmanes (Abu Abdallah Mohamed ben Idris, Abulfeda, Abdullah ben Batutah Al-Lawati), de judíos (Benjamin ben Zona...) y de cristianos (Marco Polo, Giovanni di Montecurvino, Odorico di Pordenone, Jaime Ferrer...). Pero se trataba siempre de aventuras muy particularizadas y privadas. A partir de 1492, sin embargo, descubrir y conquistar van unidos al acento cultural propio del humanismo: se trata de un saber-más, de un autorrealizarse conociendo nuevas tierras y dominándolas. No es que los protagonistas de los hechos aduzcan explícitamente ese motivo. Pero los que ellos expresan están inviscerados en un ámbito espiritual más amplio y profundo, en el que viven y se mueven todos los hombres notables de entonces. Nuestra pequeña tesis en este trabajo dice que la empresa de descubrimiento y conquista española únicamente puede alcanzar interpretación humana adecuada a la luz del humanismo europeo de entonces, e. d., a través de una convergencia de hechos entrecruzados en una fecha clave de nuestra historia: 1492. Poseemos en las letras hispanas un singular privilegio: las mejores empresas

descubridoras tuvieron un potente eco en las letras. Las conquistas del Méjico y del Perú, especialmente, dieron motivo a una literatura del todo notable. De alguna de sus piezas maestras —el relato de Bernal Díaz del Castillo— especialistas reconocidos dijeron ya que constituye obra única en la literatura mundial. Pese a tal abundancia de testimonios o merced a ellos, nosotros creemos que es urgente descubrir, bajo la trama de los hechos narrados, el complejo mundo de actitudes anímicas supuestas y que provienen de una situación cultural de fondo muy determinada. Antes, pues, de subrayar los aspectos formales, estético-literarios, y el contenido de esa literatura histórica de conquista, dirigiremos aquí nuestra mirada a la densidad cultural que denota el año 1492.

EL CUADRO CULTURAL DE LA ESPAÑA MODERNA

No es fácil reproducirlo adecuadamente. Tampoco lo pretendemos. Pero es evidente, en todo caso, que 1492 marca una fecha cargada de signos y sino para el ser y estar de nuestro país. Se cruzan entonces fundamentalmente tres grandes hechos, de cuyo despliegue arranca, en gran medida, la configuración del alma nacional moderna: 1) conquista de Granada: allende el hecho, significa una definitiva afirmación de la personalidad política de la nación como un todo unitario ultimado, una consolidación interna e íntima de nuestra conciencia nacional como una totalidad geopolítica; 2) la gramática de Nebrija: es un signo de madurez lingüística, testigo de un efectivo poder cultural difusor de ideas, desde una efectiva instalación en el ámbito cultural europeo imperante: el humanismo; 3) descubrimiento de América: es patente su significado de expansión del alma hispana, en cuanto potenciación prolongadora de todo otro factor interno. A través de este hecho, España sale fuera de sí, extiende su dominio político y su influjo cultural, por lo que se afirma como país protagonista principal del acontecer geopolítico que inaugura el mundo moderno. Estos tres factores habrán de ser contemplados a la luz de su propio despliegue ulterior que evidencia su alcance significante: *a)* la afirmación nacional interna se desbordó en expansión mediterránea (acentuada ahora) y en intervención europea, a cargo del Emperador y de Felipe II. España se convirtió con ello en el árbitro del viejo mundo y de sus cuadros políticos; *b)* la afirmación lingüística cede el paso a una unidad de cultura, grandioso fenómeno (todavía no suficientemente estudiado, según testifican nuestras bibliotecas), surgido bajo el impulso humanista y que hará de España un centro

cultural de primer rango (Salamanca...), producirá una floración literaria de categoría universal, alentará un irrefrenable afán de saber y un renovado interés por la sabiduría clásica. La conciencia epocal de aquella España era de optimismo y grandeza singulares. Nuestro rey era el «emperador del mundo» (Cortés) y el descubrimiento de América es considerado como el hecho más grande en la historia del mundo, tras su creación y redención (Gómara). Todo ello despertó en el espíritu hispano increíbles fuerzas nuevas y energías, a cuyo conjuro surgieron obras admirables en todo género de artes (El Escorial...) y logros definitivos en casi todos los géneros literarios, especialmente dentro del ámbito del humanismo religioso-místico. Este súbito despliegue de nuestra espiritualidad surge acompasado al nuevo aire cultural que respira Europa. Lo compendia una sola palabra: «humanismo». Detengámonos un momento aquí. Humanismo designa algo no enteramente definido, por lo que múltiples son los esfuerzos encaminados a delimitar su contenido. No vamos a recordarlos ahora. Diríamos, por nuestra parte, que se trata de un potente resurgir de la mente europea, dotada de toda una nueva comprensión. La caracteriza, sobre todo, la creación de un nuevo ideal humano: el del hombre descubridor. Descubridor de la antigüedad clásica en artes y letras; de una nueva ciencia con nuevo ideal científico (= matemático) y nuevo método (= experimental). Esta marcha tras una *Nuova Scienza* luce ya en Copérnico, Galileo, Kepler, Vinci, hasta coronar en Newton. Descubridor de un nuevo modelo general de cultura, del que son promotores y testimonio Valla, Vives, Moro, Budé, Colet, Erasmo, Montano... Descubridor de una *nueva* Iglesia reformada, cual es la pretensión de Lutero, Melanchton, Calvino... Descubridor de una nueva experiencia religioso-mística (Osuna, Orozco, Teresa, Juan de la Cruz...). Descubridor de una nueva política que parte de modernas nacionalidades y de un movimiento secularizante de sus presupuestos que culmina en el «nuevo Príncipe» descrito por Machiavelo. Y todo parece indicar que, tras los veleros y bergantines de España, se oculta igualmente ese mismo nuevo tipo de hombre descubridor que prevalece en toda Europa. De todos modos, resulta muy cierto que nuestra nación tuvo entonces algo que decir y que ofrecer a los hombres recién descubiertos. Se puede afirmar que España aportó la dimensión geográfica al humanismo renacentista, e. d., al inquieto afán por ampliar indefinidamente los límites del saber. Un enorme intercambio de conocimientos humanos tuvo por centro a nuestro país: el de unas nuevas tierras que explorábamos y el espíritu humanista que transmitíamos. Este medio espiritual humanista enmarca adecuadamente

la empresa descubridora y conquistadora de España, así como la acción de cuantos protagonizaron este magno enfrentamiento y convergencia de culturas.

LITERATURA HISTORICA DE CONQUISTA

El descubrimiento y conquista de América dio ocasión a una floreciente literatura patria. Ya el propio Colón es considerado como el primer historiador de América. Nosotros hemos repasado esa literatura a la luz de una idea: la de una convergencia de culturas allí testificada, a través de una confrontación antitética de valores. Nuestro estudio se centra, pues, en el contenido cultural de que esa literatura es testimonio. Pero quisiéramos fijarnos, antes de nada y de forma muy somera, en su descripción externa, en una apreciación de sus valores literarios internos y en la constatación de otras circunstancias peculiares que la rodean. Por lo demás, dada la enorme extensión documental existente al respecto y su carácter marcadamente iterativo, nos hemos ceñido a las obras histórico-literarias referentes a la conquista de la Nueva España. Vemos en ella a su ejemplo más representativo, ya que se debe, fundamentalmente, a cuatro personalidades bien definidas: Hernán Cortés, como protagonista principal de los hechos; Francisco López de Gómara, quien compendia la visión humanista de los mismos; Bernal Díaz del Castillo, el protagonista olvidado que emerge de la oscuridad ampliando pormenores en una visión más bien activa que contemplativa; Antonio de Solís o el culmen de la larga serie de «historiadores de Indias». Existe una razón principal por la que hemos excluido de nuestra consideración a este último autor. Y ello a pesar de ser considerada su obra como la literariamente más perfecta sobre el tema, con amplia concesión, en su prosa de amplios vuelos, al retorismo artificioso y clasicista del barroco. Sin embargo, se trata de una reflexión muy posterior a los hechos, ya que su obra apareció en 1684. Y si bien sus observaciones tardías ganan en intelectualidad y en enciclopedismo de datos, al igual que en la forma artística, pierden, no obstante, en cuanto al valor de testimonio inmediato de los hechos y del espíritu que los animó. Solís ya no asiste a las gestas que narra con la emoción y el tinte anímico peculiar de nuestra alma del Siglo de Oro. Su visión humanista obedece ya a una reorganización posterior del pensamiento, a una nueva etapa de la cultura nacional un tanto diversa del aire humanista que recorría la España del siglo XVI. Por todo ello, su relato es más orgánico, pero me-

nos vivaz y representativo del talante espiritual y de la «comprensión del mundo» que opera en los testigos inmediatos. A ellos nos atenemos.

VALOR LITERARIO Y DESCRIPCION MATERIAL

A) Entre 1519 y 1526, Hernán Cortés envió a los reyes de España cinco extensas cartas-relación «sobre el descubrimiento y conquista de la Nueva España». La primera de ellas fue dirigida «a la reina Juana y al Emperador Carlos V, su hijo». Las restantes van todas dirigidas al Emperador. La primera (10 de julio de 1519) está fechada en «la rica villa de Veracruz». En ella se narran los preparativos de Cortés para su expedición, su salida de Cuba y los primeros contactos con los aborígenes de las nuevas tierras. La segunda (30 de octubre de 1520) va remitida desde «la villa de Segura de la Frontera desta Nueva España». Narra en ella las primeras batallas con los «indios», su encuentro con Moctezuma y una amplia descripción de su «imperio» mejicano y de su espléndida ciudad. También cuenta allí su «desbarato» al salir huyendo, después de la revuelta que ocasionó la llegada de Narváez. La tercera carta (15 de mayo de 1522), remitida desde Cayoacán, describe los preparativos para el asalto a la ciudad de Méjico, su conquista y reconstrucción. En la cuarta (15 de octubre de 1524) expresa la reorganización de lo recién conquistado y las nuevas incursiones exploradoras de otras tierras. La quinta carta (3 de noviembre de 1526), dirigida desde «la ciudad de Temixtitán» [= Méjico], continúa la narración anterior y su vuelta a Méjico, así como algunos acontecimientos posteriores relativos al gobierno de aquellas tierras. Utilizaré la edición de la BAE (vol. XXII, t. I de la colección «Historiadores primitivos de Indias», Madrid, 1877, pp. 1-153). Haré referencia, sin más aviso, a la carta (números romanos) y a la paginación (números arábigos) correspondiente en esa edición.

El propósito de Cortés es informar a los reyes de las tierras descubiertas para que puedan, así, conocerlas (I, 1), ofrecer un conocimiento exacto (I, 9), porque él siempre trabajó «por saber todos los más secretos destas partes que me fue posible, para hecer dellas entera relación a vuestra majestad» (IV, 95). Por su forma y estilo, Cortés se revela aquí un escritor nada común. Con una notable capacidad de síntesis, relata lo más sustancial de la conquista. Descuellan también sus dotes de observador, tanto de la naturaleza física como del comportamiento humano, en sus variados usos, costumbres, pa-

siones... Su estilo es sencillo: una exposición llana de los hechos sin grandes concesiones al énfasis o la grandilocuencia, a excepción de lo que cumple en escritos dirigidos a su majestad el emperador. Sin embargo, tanto por su tema como por la graciosa secuencia expositiva, su relato cautiva el interés del lector. Constituye, además, una interesante pieza de literatura autobiográfica, al expresar la motivación de sus propias acciones, el «mundo interior» del que brotan los hechos. A la sugestividad de la narración se añaden unas dotes humanistas notables. En conjunto, creemos que se trata de uno de los documentos más representativos de la literatura de conquista, salida de la pluma de uno de sus grandes protagonistas, sobre el terreno mismo de la acción. Un escrito, en suma, índice de una importante vertiente anímica de nuestro fascinante Siglo de Oro. A la hora de juzgar su contenido —e incluso la actuación del propio Cortés— no debiera olvidarse que se trata de una descripción redactada por un soldado y capitán, altamente consciente del servicio que, como tal, debe al emperador. Por ello, es preciso remitirse a la autoconciencia que de sí tenían los militares en el imperio de Carlos V. La narración está salpicada de horrores de guerra, por una parte, y de detalles humanos, por otra. Repetidas veces Hernán Cortés ha sido comparado a Julio César, valeroso en la lucha y hábil con la pluma. Sea lo que fuere de la comparación, una cosa es cierta: quien desee profundizar en el espíritu que animó la conquista deberá detenerse y meditar en este escrito.

B) Francisco López de Gómara es un escritor brillante de la misma gesta en su obra *Historia de las Indias,* aparecida en 1552. Remitiré, sin más, a la paginación correspondiente en el referido volumen XXII de la BAE (cfr. pp. 155-455). La segunda parte de la obra se centra en la conquista de la Nueva España, ciñéndose casi exclusivamente a la figura de Cortés, porque, en su opinión, sus hazañas son las más grandes ocurridas en el nuevo mundo. Su visión del tema gravita sobre tres pilares básicos: 1) *concepción clásica del héroe.* Ello le lleva a hacer una amplia reseña de los hombres más destacados en el descubrimiento y conquista, a partir del propio Colón. Según él, el descubrimiento de América es acontecimiento magno en la historia del mundo: «la mayor cosa después de la creación del mundo, sacando la encarnación y muerte del que lo crió» (156). «Nunca nación extendió tanto como la española sus costumbres, su lenguaje y armas, ni caminó tan lejos por mar y tierra, las armas a cuestas» *(ibíd.).* Pero entre tanta heroicidad, ninguna es comparable a la de Hernán Cortés: «La conquista de Méjico y conversión de los de Nueva

España, justamente se puede y debe poner entre las historias del mundo, así porque fue bien hecha, como porque fue muy grande. Por ser buena la escribo aparte de las otras, para muestra de todos. Fue grande, no en el tiempo, sino en el hecho; ca se conquistaron...» (295). Y, a lo largo de la exposición, Cortés es la encarnación misma del valor y el heroísmo: «Nunca jamás hizo capitán con tan chico ejército tales hazañas, ni alcanzó tantas vitorias ni subjectó tamaño imperio» (301); 2) *concepción humanista:* los descubrimientos que en el mundo han sido arrancan, según Gómara, del natural deseo de saber, «Así que, pues Dios puso el mundo en nuestra disputa, y nos hizo capaces y merecedores de lo poder entender, y nos dio inclinación voluntaria y natural de saber...» (157). Por lo demás, el propio autor inicia su obra con un verdadero alarde humanista, dando un repaso a las distintas concepciones habidas, en la historia del pensamiento, sobre la palabra «mundo», a la cuestión de su redondez física, partes habitadas y habitables del globo, la disputa clásica sobre los «antípodas» y otras rancias cuestiones de viejas geografía y cosmografía (155-164). Tras un compendio de «geografía universal», describe la situación precisa de cada una de las tierras conocidas de América según grados. Y aunque afirma que «la grandeza de la tierra aún no está del todo sabida» (165), muestra aquí, sin duda, un gran conocimiento de lo descubierto hasta entonces. Presenta la historia de Colón, su persona, sus viajes y el agradecimiento por parte de los Reyes Católicos. Parece, dice Gómara, como si el destino de Castilla fuera el de luchar contra «infieles», ayer los árabes, hoy en las Indias (166). Insiste en el supremo derecho de conquista que asiste a los españoles: «Insero aquí la bula del Papa [= Alejandro VI], porque todos la lean, y sepan cómo la conquista y conversión de las Indias, que los españoles hacemos, es con autoridad del vicario de Cristo» (168). A continuación, describe ampliamente la geografía de la isla Española, su religión, costumbres, productos exóticos, gobierno por parte española, evangelización, nueva agricultura y demás nuevos recursos allí implantados. Se ocupa, con gran lujo de conocimientos de cada una de las regiones del nuevo mundo, de los personajes y gestas que cada cual protagonizó, su descubrimiento y colonización. Gómara protesta (sin el «tono mayor» de B. de las Casas) contra la desaparición de los aborígenes, una de cuyas causas fueron precisamente los españoles: «Empero grandísima culpa tuvieron dello..., por tratallos muy mal, acodiciándose más al oro que al prójimo» (176). Ensalza la gesta de la nao *Victoria* y el viaje de Elcano (219), por todo lo cual «podemos afirmar ser el rey de España el mayor rey del mundo» (291); 3) *visión*

de conjunto: Gómara organiza su descripción en torno a las líneas maestras, sin descender, generalmente, al detalle prolijo ni a la anécdota colorista. Su relato es exacto y crítico en la utilización de fuentes, la principal de las cuales parece ser las *Cartas* de Cortés, cuyas palabras reproduce a veces textualmente. Su relato es fuertemente moralizante. Y, en este sentido, es un testigo de excepción sobre la interpretación de los valores morales vigente en sus días, con relación al tema de América, en doble vertiente: sobre la acción española y sobre las costumbres de los nativos. En este punto Gómara es más sereno y equilibrado que el otro «moralista», clérigo también, el P. Bartolomé de las Casas. Por lo que hace a su prosa, Gómara es aquí un verdadero estilista, con una utilización depurada del lenguaje, propia de un auténtico humanista y con una tonalidad muy personal y clara. Descuella también la fina ironía con que alude a los hombres. Abundan los discursos puestos en labios de Cortés, Moctezuma, etc., dotados de una lógica muy persuasiva. El tono encendido del relato brota de una clara conciencia en el autor sobre la grandeza propia de los hechos en cuestión. Este aspecto lo hemos observado ya. Pero, como nuevo testimonio de ello, no nos resistimos a reproducir aquí un extenso párrafo con que concluye la primera parte de su obra: «Tanta tierra como dicho tengo, han descubierto, andado y convertido nuestros españoles en sesenta años de conquista. Nunca jamás rey ni gente anduvo y sujetó tanto en tan breve tiempo como la nuestra, ni ha hecho ni merescido lo que ella, así en armas y navegación, como en la predicación del santo Evangelio y conversión de idólitras; por lo cual son los españoles dignísimos de alabanza en todas las partes del mundo. ¡Bendito Dios, que les dio tal gracia y poder! Buena loa y gloria es de nuestros reyes y hombres de España, que hayan hecho a los indios tomar y tener un Dios, una fe y un baptismo, y quitándoles la idolatría, los sacrificios de hombres, el comer carne humana, la sodomía y otros grandes y malos pecados, que nuestro buen Dios mucho aborresce y castiga...» (294).

C) En 1632, y tras muchos años de olvido, apareció la obra de Bernal Díaz del Castillo *Verdadera historia de los sucesos de la conquista de Nueva España.* Se trata de un relato extenso, pormenorizado y aun prolijo. Abundan en él los abigarrados detalles, las trasposiciones e iteraciones. [Nota: La obra figura en el vol. XXVI de la BAE. Haré referencia a sus capítulos y paginación.] Su autor, soldado y hombre de acción, se preocupa más de los medios penosos que de la gloria final. Por lo cual, el heroísmo de los hechos, sin ser negado, es menos resaltado que en Gómara, siendo subrayados con mayor vigor

los infortunios y trabajos, las penalidades y reveses. Estímulo primero de la obra parece haber sido la del propio Gómara. Nuestro Bernal se muestra resentido contra él por omitir la intervención de los soldados que hicieron posibles las hazañas de Cortés. La adjetivación de «Verdadera» con que inicia el título de la obra, parece ya indicar tal contraposición. De hecho, en un capítulo previo a su narración de la marcha a Méjico (XVIII, 14 ss.), expone sus fundamentales reparos a Gómara: no es buen relato, según Bernal, aunque esté escrito con buen estilo; exagera cifras y pondera excesivamente las victorias y mortandad de enemigos; tampoco hubo tanta destrucción de «ídolos»; encomia excesivamente la acción de los generales y oscurece la del simple soldado; le opone reparos en otros numerosos detalles: el hundimiento de los barcos, p. e., no fue en secreto, como cree Gómara, sino que Cortés lo hizo públicamente; al relato de Gómara le opone el suyo como más verdadero y auténtico, por ser testigo ocular y no de oídas. Aquí es preciso reconocer una pequeña debilidad en la relación de Bernal: él mismo dice que escribe siendo ya de edad avanzada, por lo que repetidas veces confiesa que no recuerda con exactitud. Pero la antítesis de fondo frente a Gómara radica en la concepción expresamente humanista de éste, sustituida aquí por una visión netamente pragmática de los hechos. Ambas relaciones se oponen, en la intención de sus autores, como contemplación y empiria. A pesar de todo, los detalles humanistas en la descripción y valoraciones de Bernal abundan más de cuanto pretendió el autor. Una vez más, diríamos, los hechos desbordan las intenciones. La obra está escrita con amenidad y soltura. Proporciona al lector el encanto proveniente de una emoción primitiva: el de una descripción «iletrada», presencial y directa, sin arreglo ornamental alguno ni concesiones retóricas o exquisiteces lingüísticas, de las que el propio autor se considera incapaz. El impulso elemental e irreflejo de un soldado que vive y siente con fuerza cuanto narra confieren al escrito una impronta y estilo altamente personal. Incorpora al relato la lengua viva, por lo que ya en su tiempo fue avisado el autor de confeccionar su historia «según nuestro común hablar de Castilla la Vieja» (CCXII, 315). El primitivismo del primer impulso y la ingenuidad que denotan sus juicios de admiración o repulsa hacen de esta obra un ejemplar muy notable de relato histórico, en que jirones vivos del alma quedan prendidos o desgarrados del hecho historiado. Se aprecia aquí un cierto aire dolorido del «miles gloriosus» que el rodillo del tiempo hundió en el olvido. Contra ello precisamente reaccionó su autor, a quien ya en sus días se le pasó aviso de que otro cantara mejor sus

loas. Y parece ser verdad, dada su reiterada insistencia en sus propios méritos e intervención, que termina por hacerse obsesiva en la conclusión de la obra. Sin embargo, la historia de Bernal constituye un documento de capital importancia como testigo de unos hechos y testimonio de un espíritu que los conforma.

VALOR TESTIMONIAL

Nuestra última frase alude a un nuevo valor de la literatura que nos ocupa, más allá de lo simplemente literario y formal: su valor testificante de determinadas culturas. Los tres escritos de conquista que acabamos de describir poseen, a nuestro juicio, cuatro distintos valores: 1) *valor literario intrínseco:* son modelos todos ellos de relato histórico directo. Cada uno reviste una peculiaridad propia que dimana del cuño y personalidad de su respectivo autor; 2) *valor testimonial de hechos:* cada uno de los escritos aludidos se enfrenta prácticamente a unos mismos hechos. Nos testifican y transmiten todo un conjunto de acciones y reacciones de muy diverso género, formando una constelación y trama en torno al hecho principal: la actividad militar de conquista y dominio armado de la Nueva España en nombre del Emperador; 3) *valor testimonial de una doble «comprensión del mundo»,* impulsora de tal acción y reacción, subyacente a la materialidad misma de los hechos descritos. Se trata de toda una «filosofía» del humano existir, la propia de conquistadores y conquistados. Las relaciones de Cortés, Gómara y Bernal implican toda una axiología, dado que sus expresiones manifiestan claramente una aprobación y repulsa de determinadas actitudes ante la vida, de determinados valores en juego; 4) *valor testimonial de una doble organización y situación cultural:* dos universos de cultura aparecen aquí sometidos a confrontación. Las ideas y esquemas vitales propios de los conquistadores se enfrentan a un nuevo sistema de cultura. Por ello, los tres documentos que estudiamos revisten un importantísimo valor, a la hora de apreciar los diversos estímulos y reacciones culturales en lid: la cultura y mentalidad peculiar de que los conquistadores son vehículo transmisor y los nuevos modelos configuradores de vida (ideas, sentimientos, usos) que hallan frente a sí. Va implícita en esos relatos toda una etnología, una filosofía jurídica, una antropología cultural y una sociología religiosa. Encontramos allí toda una apreciación contrastada de dos sistemas culturales, en torno a la cual se entretejen otras numerosas observaciones sobre el medio físico y humano em-

píricos: usos, costumbres, habitación, medios de vida y subsistencia, valoraciones... Si quisiéramos resumir cuanto precede, nos centraríamos en estos tres valores distintos: valor literario, valor histórico y valor cultural. Examinado ya el primero, diremos únicamente del segundo que se trata de documentos verídicos dada su convergencia fundamental y el carácter de testigo inmediato que tienen sus autores. Nuestro propósito es detenernos ampliamente en el valor cultural de esos relatos. E intentamos evidenciar el lado humanístico de los mismos, en cuanto reflejan la dinámica de dos culturas en convergencia dialéctica, a través de unos hechos consignados. Nosotros vemos en ello un aspecto de capital importancia, una especie de densidad de significado, que importa tener presente incluso para su comprensión literaria e histórica.

CONTRASTE DE CULTURAS EN LA LITERATURA HISTORICA SOBRE NUEVA ESPAÑA

La literatura sobre el descubrimiento y conquista de Méjico da pie a una amplia gama de problemas en diversos dominios de la cultura. Lo dijimos ya. Pero uno de los aspectos más generales y atrayentes que nos ofrece es su reflejo de una cuestión altamente actual: el encuentro de culturas y la convergencia de civilizaciones. Antes de que Cortés llegara a Méjico, dos universos mentales, en una doble organización independiente de vida, se deslizaban por el tiempo sin tocarse, vivían completamente ignoradas una de otra, autosuficientes. Los esquemas ideales y las soluciones vitales avanzaban como dos paralelas que se pierden en la lejanía. El lector de hoy, sin embargo, siente una enorme curiosidad por saber qué ocurrió cuando ambos planteamientos culturales entraron en contacto. Y podremos conocerlo si en los relatos que poseemos captamos no solamente los hechos en su materialidad, sin —y sobre todo— la mentalidad, los matices humanos y las actitudes allí expresadas. Dos son fundamentalmente, según creemos, las formas de enfrentarse ambas culturas: admiración y antítesis. Pero la dinámica interna que anima la acción nos coloca ante un tercer momento: el de la sustitución de una cultura por otra. Analicémoslo.

A) *Actitud de admiración y pasmo*

Estamos ante un primer movimiento «cuasi-instintivo», una inmediata reacción anímica doble: en los conquistadores y en los conquistados. Detengámonos un momento en los primeros. El impacto

que los españoles experimentaron ante las nuevas realidades trasatlánticas fue grande. Se podría hoy historiar exhaustivamente este choque anímico a partir ya del propio Colón y de la honda impresión que su descubrimiento produjo en España. Y como la admiración estimula la curiosidad (y aun la filosofía, según indicaron ya Platón y Aristóteles), no sería impropio decir que la inquietud científica que movía al sabio renacentista de Roma, Florencia o Salamanca ante la antigüedad clásica recién descubierta, fuera idéntica o similar a la que impulsara a los descubrimientos geográficos y a un saber más cabal de las nuevas tierras. Se trataría de un humanismo geográfico paralelo al literario. Lo cierto es que los documentos que consideramos manifiestan doblemente la admiración de los españoles: a través de sus descripciones objetivas y mediante sus expresiones subjetivas. Las primeras revisten doble forma: unas van entremezcladas a la narración de los hechos (modalidad dinámica), formando parte de los mismos. Son comunes a los tres autores. Otras constituyen cuerpo aparte en capítulos o secciones especialmente dedicados a esta finalidad descriptiva, como reflejo de unas realidades dadas (modalidad estática). Son de gran valor humanístico y cultural las observaciones de Gómara, al final de su obra, sobre la vida y usos mejicanos (434 ss.). En ellas refleja toda una situación cultural. El impulso para esas descripciones parece provenirle al autor del carácter contrastante que esa cultura tiene con relación a sus propias ideas. Pero el choque de lo diverso aparece aún más claro y vivo cuando los autores expresan dinámicamente sus propios sentimientos y reacciones frente a las mismas realidades sobre las que actúan. Se evidencia en todo ello cómo los españoles perciben y captan las novedades desde su propio «status» mental, régimen ideal u ordenamiento vital. Lejos de verificar un acercamiento comprensor, realizan un sencillo juicio comparativo. Resultado de ello es su apreciación contrastante y antitética de realidades simplemente diversas. Pero antes de entrar propiamente en los juicios de valor, constatemos sus juicios de admiración. ¿De qué se admiraron nuestros españoles? Sería poco menos que imposible reunir aquí todas las frases de admiración que nuestros autores recogen sobre el «nuevo» mundo. Sigamos a cada autor.

a) *Cortés* se admira largamente de la ciudad de Tlaxcala (II, 18), y describe a Cholula como «la más hermosa ciudad de fuera que hay en España» (II, 21); alaba casi todas las ciudades por donde pasa, por el adorno y edificación de sus «aposentos» (II, 24). A menudo, Cortés da la impresión de hallarse ante una civilización superior a la europea, aun dentro de su diversidad. Pero su admiración sube de tono

al contemplar la ciudad de Méjico. Para él es siempre «la gran ciudad», «la mejor y más noble ciudad de todo lo nuevamente descubierto del mundo» (II, 40), «por la grandeza y maravilloso asiento della» (IV, 110). Se maravilla de su situación y construcción, sus palacios y viviendas, su mercado y la abundancia de productos, sus templos de «ídolos» (a los que él denomina «mezquitas»). Su descripción de Méjico es pormenorizada y llena de extrañeza, admiración y alabanzas. He aquí un texto-resumen: «Y por no ser más prolijo en la relación de las cosas desta gran ciudad..., no quiero decir más sino que en su servicio y trato de la gente della hay la manera casi de vivir que en España, y con tanto concierto y orden como allá, y que considerando esta gente ser bárbara y tan apartada del conocimiento de Dios y de la comunicación de otras naciones de razón, es cosa admirable ver la que tienen en todas las cosas» (II, 34). El señorío de Moctezuma, su ajuar y servicio, sus riquezas..., constituyen para Cortés el colmo de la admiración (cfr. II, 31 ss.). Es frecuente en Cortés la alabanza de los nativos: de su valentía en la lucha («valientes hombres», III, 67), especialmente en la defensa de Méjico (III, 74), de su inteligencia: «... es gente de tanta capacidad, que todo lo entienden y conocen muy bien» (III, 66). Especiales alabanzas le merecen los mejicanos (III, 95). Una vez conquistada Méjico, Cortés inicia nuevas incursiones. Las nuevas tierras que explora le merecen grandes alabanzas. He aquí un ejemplo de descripción laudatoria de un pueblo: «Este pueblo de Istapan es muy grande cosa y está asentado en la ribera de un muy hermoso río. Tiene muy buen asiento para poblar en él españoles; tiene muy buenas tierras de labranza; tiene buena comarca de tierra labrada» (V, 122). Preciso es reconocer en Cortés buenas dotes de observador, según los más precisos cánones de la actual antropología cultural. Anota particularidades tribales, usos humanos, religión y creencias... Y tanta es su extrañeza y admiración ante la novedad, que, por encima de increíbles obstáculos y dificultades, un cierto sentido de irreprimible aventura le obliga a avanzar más y más. Llega uno a dudar si el motivo primero de sus incursiones es el de dominio político o el afán de conocer el dominio cognoscitivo de tanta novedad humana y natural.

b) *Gómara* insiste aún más en este motivo humanístico y cultural, en dejar constancia de todo lo nuevo que ofrecen las tierras del nuevo mundo. Su narración de los hechos está salpicada de descripciones de la naturaleza y de los hombres, expresando la extrañeza de los españoles y la suya propia. A veces rompe el hilo del discurso para interesarse por algo nuevo y chocante, como cuando se detiene

para describir un tiburón (305-306). Constata admirativamente usos, casa-habitación, medios de subsistencia, medio ambiental, flora, fauna, armas y guerras, actitudes de grupo, aspectos empíricos y formas interpretativas de la vida... Del relato de Gómara se desprende una enorme extrañeza por parte de los españoles, que opera en ellos como un irrefrenable estímulo de avance, de ir más allá. La ornamentación facial de los indios les pareció extraña y aun repelente: «Esta fealdad y diferencia de rostro puso admiración a los nuestros» (314). Anota con extrañeza las formas oligárquicas de gobierno. Los indios de Cholula reciben aquí una encomiástica descripción tanto por su ciudad como por sus formas de gobierno, vestido, ingenio, habilidad fabril, religión y templos. Al contraste sociopolítico se une también la antítesis en la apreciación de los valores morales y religiosos. Para los españoles, los «ídolos» de los indios son la encarnación del propio diablo, sus sacrificios humanos son algo horrendo y su culto religioso aberrante. Aquí el choque de la novedad se convierte ya en juicio de valor, bajo términos de contraste y antítesis. La sodomía, la *poliginia*, etc., y otros «cánones» de su propia vida son siempre enérgicamente reprobados como inmorales. Pero las muestras de extrañeza positiva sobreabundan. Gómara se extiende en describir la corte y ceremonial de Moctezuma (346-347) y su magnífica ciudad e imperio. Suele calificarla como ciudad «grande y fuerte». Sorprende a los españoles no sólo la magnificencia, sino también el adelanto mejicano en el comercio, actividad fabril, manufacturas preciosas (347 ss.). Describe la personalidad de Moctezuma con rasgos muy sobresalientes, tanto en su vida privada como pública de gobernante, aunque le ve falto de arrojo para dejarse prender por los españoles (354). Es notable el esbozo que traza de su personalidad con motivo de su muerte (365 ss.). Para Gómara los indios mejicanos son gente razonable, industriosa y culta, valiente en la guerra y hábil en la paz. Ya dijimos cómo Gómara se extiende, al final de su obra (434 ss.), en una amplia descripción de las bases culturales de aquellas sociedades.

c) *Bernal* encarna la admiración del hombre sencillo ante la asombrosa presencia de lo nunca soñado y repite en parte las expresiones de los precedentes autores. Le asombra la valentía y «el buen guerrear» de los indios. Es notable su extática contemplación y admiración de la maravillosa ciudad de Méjico, objeto de amplia, prolija descripción (LXXXVII, 81 ss.). Como hombre práctico, insiste de nuevo en el «fuerte pelear» de aquellos nativos (CXXVI, 129 ss.), por lo que las victorias fueron siempre duras y costosas. Los detalles

más insignificantes son anotados por Bernal con admiración, bien que provenga de sí mismo, bien de sus compañeros. Y ello ante los aspectos más vivos y prácticos de las realidades nuevas que se le presentan.

Hemos observado hasta aquí la reacción anímica primera de los españoles ante las novedades de allende el mar. Y hemos visto cómo se traducía en una admiración que los impulsaba a profundizar en los secretos de aquellas tierras. Veamos ahora cómo reaccionaron los nativos ante la presencia de los españoles, ante sus nuevos modelos de vida, pensamiento y acción. Los nativos, según el testimonio de nuestros autores, se horrorizaron sobremanera de varios aspectos: la enormidad de los navíos, comparados con sus canoas, el resplandor y mortales heridas de las espadas, el atuendo militar, impenetrable a sus flechas, el estruendo y fuego de la artillería, los caballos que, juntamente con el jinete, creían centauros devoradores de hombres, etc. «Los indios contemplaron mucho el traje, gesto y barbas de los españoles. Maravillábanse de ver correr y correr a los caballos. Temían el resplandor de las espadas. Caíanse en el suelo del golpe y estruendo de la artillería y pensaban que se hundía el cielo a truenos y rayos; y de las naos decían que venía el dios Quetzalcohatl con sus templos a cuestas» (Gómara, 313). Para los nativos, todo esto era como la visión de lo inimaginable. Y su primer efecto fue la divinización de nuestros hombres, a quienes tomaban por *teules* o dioses. Los españoles eran inmortales e invencibles y su encantamiento los hacía inmunes a las flechas. Interesa otro texto de Gómara: «Y que los cegaba el resplandor de las espadas, cuyo golpe y herida era grande y mortal y sin cura; y que el estruendo y fuego de la artillería los asombraba más que los truenos y relámpagos ni que los rayos del cielo, por el destrozo y muerte que hacía donde daba; y que los caballos les pusieron grande admiración y miedo, así con la boca, que parescía que los iba a tragar, como con la presteza que los alcanzaba, siendo ellos ligeros y corredores; y que como era animal que nunca ellos vieron, les había puesto grandísimo temor el primero que con ellos peleó, aunque no era sino uno; y como dende a poco rato eran muchos, no pudieron sufrir el espanto ni la fuerza ni furia de su correr, y pensábamos que hombre y caballo todo era uno» (310). Esta impresión fue decayendo, naturalmente, entre ellos y, en especial a partir de la lucha contra los soldados de Narváez, pues vieron cómo unos *teules* se enfrentaban a otros y morían. El propio Cortés los persuadía (por motivos religiosos) a no ver en los españoles sino a unos hombres como ellos. Pero en un principio, Cortés no disimula la gran utilidad que se le seguía del prejuicio de los

contrarios sobre la inmortalidad de los nuestros... Los tres autores —y muy especialmente la *Carta* V de Cortés— ponen de manifiesto cómo los nativos veían en aquellos «barbudos» algo terrible, dañino e irresistible, ante lo cual la mejor defensa es la reacción de fuga. De ahí que todos huían de sus ciudades y regiones a los montes próximos, abandonadas o quemadas sus casas y bienes. Y su despavorida fuga la emprendían ante el simple rumor de la venida de los españoles. La lectura de esta *Carta* sugiere algo así como un enorme terremoto colectivo de tipo sociopolítico y sociorreligioso entre aquellas gentes alborotadas por la presencia de aquellos extranjeros jamás imaginados. Esta gran convulsión social se tradujo lentamente, a través de la «hispanización» sistemática, en una sustitución de culturas, por la cual abandonaron los propios modelos y «sistemas» y adoptaron otros extraños, impuestos o aceptados como superiores o inevitables.

B) *Conflicto y sustitución de culturas*

El sentido más hondo de la conquista mejicana no lo da, según creemos, el simple enfrentamiento armado de dos poderes, ni tampoco la ocupación política de unas nuevas sociedades en nombre del Emperador Carlos. Más bien creemos que dos organizaciones mentales, dos comprensiones del mundo y de la vida, en una palabra, dos sistemas culturales están en juego, con toda su constelación de usos empíricos, modelos ideales y apreciaciones de unos valores supremos. Acabamos de observar los resultados, por ambas partes, del primer encuentro, a nivel más bien superficial y anecdótico. Nuestros autores testifican, sin embargo, algo más que una simple admiración o huida masiva. Moctezuma envió varias legaciones a Cortés para pedirle que no llegara hasta Méjico. Preveía con claridad que nada podría impedir el desastre. Sin embargo, Cortés llegó hasta él. Los españoles debieron más tarde huir derrotados de aquella gran ciudad, pero volvieron de nuevo para conquistarla, reedificar sus ruinas y fundar una nueva sociedad bajo cánones culturales españoles. Hasta llegar aquí, nuestros tres autores evocan los hechos y sugieren las líneas fundamentales de su significado, las causas más profundas que los motivaron. Aparentemente, los hombres de Cortés se sobrepusieron a los de Méjico mediante una simple superación por las armas, por un simple choque de civilizaciones, en que unas soluciones prácticas al cotidiano vivir se imponen y dominan a otras. Lo que ocurrió, en verdad, fue, no obstante, mucho más complejo. No se trata tanto de un simple *cambio pragmático* cuanto de una *sustitución de*

culturas, cuyo primer signo externo lo da el *conflicto de concepciones ideales y apreciaciones valóricas.* La «hispanización» de Méjico es un lento proceso de cambio cultural que se inicia con el enfrentamiento global de dos culturas distintas y vivas. La oposición al invasor no fue un simple hecho cualquiera de armas ni mera resistencia a una ocupación política. El verdadero motivo de fondo radica en el enfrentamiento a la propia muerte espiritual; a la destrucción del propio universo de ideas y valores de que se vive y en que se cree. Sabemos que la muerte de las convicciones ideales es más dura y lenta que la de los cuerpos; que la resistencia a esa muerte es más profunda y firme porque llega al fundamento mismo de la personalidad total y al vínculo que la mantiene unida, por vía de identidad espiritual, a un conjunto social determinado. Pues bien, este choque de culturas aparece con bastante claridad en los documentos que estudiamos. Proporcionan con ello el telón de fondo interpretativo de los hechos y de las actitudes más inmediatas, de la epidermis del drama. Comencemos por reproducir y considerar los textos en que Cortés expresa a los nativos las intenciones programáticas más importantes de su venida e intervención entre ellos. Dividiremos esos textos en las dos series a que nos obliga su mismo contenido:

i. En una abundante serie de textos, Cortés propone a los nativos, como finalidad de su acción *una simple alternativa política:* o aceptar de buen grado la soberanía del Emperador sobre ellos o «ser punidos». Podemos anotar ya desde aquí que, en este sentido, Cortés supone buenamente en ello dos cosas: *a)* que el Emperador es, sin más, una especie de «absoluto político» y que su autoridad debe ser acatada tras el mero hecho de describirla y anunciarla; *b)* que su propia misión en estas tierras es netamente pacífica. Pero lo importante en esta serie de textos es notar cómo la motivación a que se apela es restringida al *dominio político.* Consecuentemente, el propio Cortés escribe al Emperador que tras su intervención en estas partes podrá Carlos V considerarse Emperador de ese nuevo reino con el mismo título que de Alemania (II, 12), «no le quedará a vuestra excelsitud más que hacer para ser el monarca del mundo» (IV, 110). Como ejemplos de esta serie de textos obsérvense los siguientes:

II, 20

> Les envié un mandamiento firmado de mi nombre y de un escribano, con relación larga de la real persona de vuestra sacra majestad y de mi venida... y que los que quisieran ser sus vasallos serán honrados y favorecidos, y por el contrario, los que fueren rebeldes serían castigados conforme a justicia.

II, 25

Moctezuma recibe a Cortés como emisario del Emperador, «el gran Señor» de oriente que desde hacía tiempo ellos esperaban. En su discurso de respuesta, asiente Cortés a esa «mesiánica» expectación. En estos términos de simple acatamiento político del Emperador se mantuvo Cortés como motivación inicial. Por ello, Cortés exige de Moctezuma que muestre su vasallaje mediante el pago de tributos, reconocimiento de sus minas de oro, que su propia persona fuese reducida a prisión, preparar una lujosa estancia para el Emperador, reunir a sus «principales» y someterlos igualmente al dominio del Emperador. Esto último lo hizo Moctezuma con muchas lágrimas, suspiros y compasión por parte de los españoles: «Y mucho os ruego... que así como hasta aquí a mí habéis tenido y obedecido por señor vuestro, de aquí adelante tengáis y obedezcáis a este gran rey, pues él es vuestro natural señor» (II, 30).

III, 64

> Yo buscaba siempre, muy poderoso Señor, todas las maneras y formas que podía, para atraer a nuestra amistad a estos de Temixtitan; lo uno porque no diesen causa a que fuesen destruidos... Hice traer ante mí a aquellos principales de Temixtitan... y díjeles que si querían ir algunos dellos a la ciudad y hablar de mi parte a los señores della y rogalles que no curasen de tener más guerra conmigo, y que se diesen por vasallos de vuestra majestad, como antes lo habían, porque yo no les quería destruir sino ser su amigo...

III, 66

> Y como mi motivo sea siempre dar a entender a esa gente que no les queremos hacer mal ni daño, por más culpados que sean, especialmente queriendo ellos ser vasallos de vuestra majestad...

V *passim*

A cada nueva ciudad que encuentra envía emisarios proponiéndoles el dilema de sumisión al Emperador o guerra y castigo.

ii. Otra larga serie de textos aducen, sin embargo, una motivación más compleja, equivalente a forzar un profundo *cambio cultural.* Reproduciremos aquí algunos textos de los tres autores en toda su extensión. Seguidamente, comentaremos su contenido y significado:

II, 16

> *E como traíamos la bandera de la cruz y puñábamos por nuestra fe* y por servicio de vuestra sacra majestad, en su muy real ventura nos dio Dios tanta victoria...

II, 17

En una arenga a sus soldados, Cortés les recuerda los motivos de lucha y conquista:

> Y yo les animaba diciéndoles que mirasen que eran vasallos de vuestra alteza, y que jamás en los españoles en ninguna parte hubo falta, y que estábamos en disposición de ganar para vuestra majestad los mayores reinos y señoríos que había en el mundo. Y que demás de facer lo que como cristianos éramos obligados en puñar contra los enemigos de nuestra fe, y por ello en el otro mundo ganábamos la gloria, y en este conseguíamos la mayor prez y honra que hasta nuestros tiempos ninguna generación ganó. Y que mirasen que teníamos a Dios de nuestra parte...

III, 54

Nueva arenga de Cortés a su tropa antes de partir a la conquista de la ciudad de Méjico:

> ... y que se acordasen de cuántos peligros y trabajos habíamos pasado y viesen cuánto convenía al servicio de Dios y de vuestra católica majestad tornar a cobrar lo perdido, pues para ello teníamos de nuestra parte justas causas y razones; lo uno, por pelear en aumento de nuestra fe, y contra gente bárbara; y lo otro, por servir a vuestra majestad... porque dello redundaría mucho servicio a Dios y a vuestra majestad. Y todos prometieron de lo facer y cumplir así, y que de muy buena gana querían morir por nuestra fe y por servicio de vuestra majestad...

III, 70

En otra arenga:

> ... y principalmente ver que peleábamos en favor y aumento de nuestra fe, y por reducir al servicio de vuestra majestad tantas tierras y provincias...

V, 120

> ... y dicho a lo que yo venía por aquellas partes, que era por mandato de vuestra majestad, a hacerles saber que habían de adorar y creer en un solo Dios, criador y hacedor de todas las cosas, tener en la tierra a vuestra alteza por superior y señor...

V, 122

> ... iba por mandado de vuestra majestad a ampararlos y defenderlos, así sus personas como sus haciendas, y hacerles saber cómo habían de tener y adorar un solo Dios, que está en los cielos, criador y hacedor de todas las cosas, por quien todas las criaturas viven y se gobiernan, y dejar todos sus ídolos y ritus que hasta allí habían tenido, porque eran mentiras y engaños

que el diablo, enemigo de la naturaleza humana, les hacía para los engañar y llevarles a condenación perpetua, donde tengan muy grandes y espantosos tormentos, y por los apartar del conoscimiento de Dios, porque no se salvasen y fuesen a gozar de la gloria y bienaventuranza que Dios prometió y tiene aparejada a los que en él creyeren; la cual el diablo perdió por su malicia y maldad; y que asimismo les venía a hacer saber cómo en la tierra está vuestra alteza, a quien el universo por providencia divina obedesce y sirve; y que ellos ansimismo se habían de someter y estar debajo de su imperial yugo, y hacer lo que en su real nombre los que acá por ministros de vuestra majestad estamos, les mandásemos; y haciéndolo ansí, ellos serían muy bien tratados y mantenidos en justicia, y amparadas sus personas y haciendas; y no lo haciendo ansí, se procedería contra ellos y serían castigados conforme a justicia.

Gómara, 304

... y a la verdad, la gente y la guerra con armas es para quitar a estos indios los ídolos, los ritos bestiales y sacrificios abominables que tienen de sangre y comida de hombres, que derechamente es contra Dios y natura; porque con esto más fácilmente y más presto y mejor reciben, oyen y creen a los predicadores, y toman el Evangelio y el baptismo de su propio grado y voluntad; en que consiste la cristiandad y la fe. Así que Jerónimo de Aguilar les predicó aconsejándoles su salvación; y con lo que les dijo, o porque ya ellos habían comenzado, holgaron que se les acabasen de derribar sus ídolos y dioses, y aun ellos mesmos ayudaron a ello, quebrando y desmenuzando lo que poco antes adoraban. Y de presto no dejaron ídolo sano ni en pie nuestros españoles, y en cada capilla y altar ponían una cruz o la imagen de nuestra Señora, a quien todos aquellos isleños adoraban con gran devoción y oraciones, y ponían su incienso, y ofrescían codornices y maíz y frutas, y las otras cosas que solían traer al templo por ofrenda. Y tanta devoción tomaron con la imagen de nuestra Señora santa María, que salían después con ella a los navíos españoles que tocaban en la isla, diciendo «Cortés, Cortés», y cantando «María, María»... Y aun allende desto, rogaron a Cortés que les dejase quien les enseñase cómo habían de creer y servir al Dios de los cristianos.

De estos y otros muchos textos, resulta evidente que la intención expresa de la conquista es la sustitución de todo un mundo de ideas y valores por otro distinto, en estos puntos clave: 1) aspecto político; 2) concepciones y praxis religiosas; 3) reglas morales. Para Cortés se abre una misión «evangelizadora», fundada en tres puntos básicos: un solo Dios en el cielo, un solo Emperador en la tierra y un solo emisario de éste en las nuevas tierras. En base a estos profundos cambios culturales, toda una nueva estructura de civilización práctica habría de sobreponerse a la existente: unas nuevas formas sociales

y políticas, nuevas costumbres y usos, etc. Desde el primer momento de la conquista, se opera, así pues, un conflicto global de fondo, cuya apariencia primera es simplemente la de una oposición armada en que ciertamente los españoles mostraron una abrumadora superioridad psicológica y real. Ello les da pie para plantear un reto amplio y profundo en el campo de otras ideas y valores. En primer término, Cortés brinda a los nativos, en son de «paz», el vasallaje al Emperador y aun se lo exige, con lo cual entramos ya en la sustitución de un ámbito jurídico y político por otro. De grado o por fuerza, nuestro capitán obtiene tal propósito, de forma que hasta el más poderoso imperio, el de Méjico, se somete, en la persona de su emperador Moctezuma y las de sus «principales», a la autoridad del César español. Sin embargo, del relato de los tres autores se desprende que todo esto no fue tan sencillo.

De acuerdo con los tres relatos, casi unánimes en este punto, Cortés autointerpretó su misión de conquista como un doble sometimiento de los nativos a un doble vasallaje: al verdadero Emperador del mundo (el de España) y al verdadero Dios (= el «Dios cristiano»). Por ello, en las palabras explícitas que colocan en sus labios, ambos motivos suelen ir entremezclados. Cortés juega, por consiguiente, un cuádruple papel: el de soldado-capitán, embajador, restaurador religioso y predicador. Además del guerrear recabando el vasallaje al Emperador, en dos puntos fundamentales se creyeron los españoles obligados a verificar una «restauración de valores»: la religión y la moral. Los dos aspectos iban estrechamente vinculados, por lo que ambos eran vistos bajo idéntico prisma religioso. Pero si consideramos que tanto los nativos como los españoles entendían su religión y creencias como su propio techo y cima cultural, el arraigamiento decisivo de sus personas a su mundo y cultura, entonces puede apreciarse claramente su importancia en cuanto motivo subyacente y radical tras lo meramente militar o político. De algún modo, la personalidad entera de unos y otros estaba *sub judice* al tocar lo religioso: en ello se concentraban la herencia del pasado, las ideas y sentimientos del presente. De ahí que el tema religioso ocupe un lugar tan destacado en nuestros tres relatos. Y por eso mismo, nosotros vemos en esta motivación valórica de las creencias el núcleo mismo de la antinomia y sustitución cultural a que venimos aludiendo. Detengámonos, pues, en el tema.

Pretender, a estas alturas, descubrir como nueva esta cuestión sería una lastimosa ingenuidad. El tema de la religión en cuanto motivo de conquista trasatlántica es tan nuevo como el Mediterráneo.

Nuestra tesis de que la conquista sólo es adecuadamente interpretable, más allá de su signo humanístico, como un magno acontecimiento que testifica un cambio global e histórico de dos culturas salidas al encuentro, nos ha abocado a semejante Mediterráneo: no para descubrirlo, sino para cruzarlo y reconocerlo. La religión, desde nuestro punto de vista, se nos presenta aquí como la cima y el cimiento en la mutación de dos universos mentales, dos concepciones del mundo y de la vida, dos motivos finales de enraizamiento al «universo» propio, que se enfrentan en un lugar y en un momento precisos del espacio y de la historia. Nos interesa, por tanto, evocar ese doble aspecto de antinomia y sustitución religiosas, como compendio y suma de la mutación operada en los valores más íntima y decisivamente vividos. Pero antes de entrar en el tema, no estarían de más algunas observaciones: 1) en lo sucesivo, aceptaremos las tres relaciones de Cortés, Gómara y Bernal sobre todo como testigos directos e inmediatos de un «espíritu» y de una mentalidad vigente en España sobre la gesta americana y su comprensión interpretativa. En este sentido, los tenemos por totalmente verídicos, aunque las palabras y «discursos» que contienen no sean rigurosamente históricos, sino arreglo derivado de una reflexión ulterior; 2) para nosotros, la antítesis de ambas culturas toca su momento decisivo y su significación profunda cuando dos mundos intactos se enfrentan mutuamente: el de Moctezuma y el de Cortés. Lo que a ambos jefes respalda son dos culturas en plenitud, dos modos globales de motivar la existencia y legitimar la propia vida. Todo lo que en nuestras narraciones precede a este encuentro y punto álgido puede considerarse como pórtico propedéutico. Y lo que le sigue (incluso la posterior destrucción de Méjico y su reedificación) adquiere únicamente el valor de lo meramente condicional o de simple coda. Lo que equivale a decir que fue aquel momento el que decidió la suerte de ambas culturas enfrentadas; que la oposición de valores tocó allí su sentido pregnante, su estridencia máxima, su significado pleno; 3) nos encontramos ante un doble tratamiento del tema religioso en nuestros tres autores: estático-descriptivo uno y dinámico otro. Abundan en ellos las largas descripciones de la religión y creencias del nativo, formando parte del «conjunto vital» que observan. Tienen esas descripciones un enorme valor dentro de lo que hoy llamamos antropología cultural descriptiva, así como para el estudio de las culturas precolombinas. Pese al interés de esos datos, nos servirán aquí únicamente las observaciones que expresen un juicio de valor y las que ilustren la acción efectiva, los hechos acaecidos, el drama real.

ENFRENTAMIENTO RELIGIOSO Y SUSTITUCION CULTURAL

Desarrollaremos este punto en tres momentos: juicios de valor, acción de enfrentamiento, sustitución religioso-cultural.

a) *Juicios de valor*

Desde el comienzo de su relación, Hernán Cortés describe el medio natural y étnico de las nuevas tierras. Y lo hace, generalmente, en tono admirativo y laudatorio. Ya lo vimos. Pero, frente a determinados valores fundamentales para aquellos hombres, no oculta su juicio negativo. He aquí un largo texto, significativo por varios conceptos:

> Y tienen otra cosa horrible y abominable y digna de ser punida, que hasta hoy no se ha visto en ninguna parte, y es que todas las veces que alguna cosa quieren pedir a sus ídolos, para que más aceptación tenga su petición, toman muchos niños y niñas y aun hombres y mujeres de edad mayor, y en presencia de aquellos ídolos los abren vivos por los pechos y les sacan el corazón y las entrañas, y queman las dichas entrañas y corazón delante de los ídolos, ofreciéndoles en sacrificio aquel humo. Esto habemos visto algunos de nosotros, y los que lo han visto dicen que es la más terrible y más espantosa cosa de ver que jamás han visto... y tengan vuestras majestades por muy cierto que, según la cantidad de la tierra nos parece ser grande y las muchas mezquitas que tienen, no hay año que en lo que hasta ahora hemos descubierto, no maten y sacrifiquen desta manera tres o cuatro mil ánimas. Vean vuestras reales majestades si deben evitar tan gran mal y daño, y cierto Dios nuestro Señor será servido si por mano de vuestras reales altezas estas gentes fuesen introducidas e instruidas en nuestra muy santa fe católica, y conmutada la devoción, fe y esperanza que en estos sus ídolos tienen, en la divina potencia de Dios; porque es cierto que si con tanta fe y fervor y diligencia a Dios sirviesen, ellos harían muchos milagros. Es de creer que no sin causa de Dios nuestro Señor ha sido servido que se descubriesen estas partes en nombre de vuestras reales altezas, para que tan gran fruto y merecimiento de Dios alcanzasen vuestras majestades, mandando informar, y siendo por su mano traídas a la fe estas gentes bárbaras, que, según lo que dellas hemos conocido, creemos que habiendo lenguas y personas que les hiciesen entender la verdad de la fe y el error en que están, muchos dellos y aun todos se apartarían muy breve mente de aquella erronía que tienen, y vendrían al verdadero conocimiento, porque viven más política y razonablemente que ninguna de las gentes que hasta hoy en estas partes se ha visto... Podrán vuestras majestades, si fueran servidos, hacer por cosa verdadera relación a nuestro muy santo Padre para que en la conversión desta gente se ponga diligencia y buena orden, pues que dello se espera sacar tan gran fruto y tanto bien, para que

> su santidad haiga por bien y permita que los malos y rebeldes, siendo primero amonestados, puedan ser punidos y castigados como enemigos de nuestra santa fe católica, y será ocasión de castigo y espanto a los que fueren rebeldes en venir en conocimiento de la verdad, y evitarán tan grandes males y daños como son los que en servicio del demonio hacen; porque aun allende de lo que arriba hemos hecho relación a vuestras majestades de los niños y hombres y mujeres que matan y ofrecen en sus sacrificios, hemos sabido y sido informados de cierto que todos son sodomitas y usan aquel abominable pecado (I, 10).

Cabe subrayar en este texto: 1) la apreciación positiva: «porque viven más política y razonablemente que ninguna de las gentes que hasta hoy en estas partes se ha visto»; 2) el juicio negativo sobre los valores ético-religiosos; 3) se cree que existe obligación de conciencia en procurar una reforma; 4) se cree igualmente obligado a sustituir unos valores, tenidos por falsos, por otros que juzga verdaderos; es decir, le parece sea obligatorio el pasar del juicio valorativo a la acción reformadora, en forma de sustitución de valores. Por ello, las arengas a sus soldados revisten el carácter de una predicación de cruzada, en nombre del «Dios cristiano», frente a los que Gómara califica de «infieles hombres, aborrescidos de Dios, amigos del diablo» (358). En varios momentos de su obra, describe este autor la religión de los nativos: sus creencias, ritos, «instituciones culturales», templos, etc. Y lo hace con particular amplitud al describir Méjico y al final de su exposición (443 ss.). Para él, se trata en todo ello de un gran «engaño de los hombres» (305 y 350), de una increíble crueldad y de la encarnación del propio diablo. Es de notar cómo Gómara subraya, quizá excesivamente, los aspectos que juzga negativos (sacrificio humano, idolatría...). Pero, ciertamente, en su conjunto, su valoración arroja también un saldo altamente negativo, por lo que, tras su exposición del tema, concluye: «Tal cual veis era la religión mejicana. Nunca hubo, a lo que parece, gente más, ni aun tan idólatra como esta; tan matahombres, tan comehombres; no les faltaba para llegar a la cumbre de la crueldad sino beber sangre humana, y no se sabe que la bebiesen» (449). No hay por qué insistir en idéntico juicio, en base a textos de Bernal. Conclusión: todo esto pone de relieve: 1) cuál era la mentalidad de los protagonistas mismos de la conquista, su propia conciencia de los valores como móviles de acción, independientemente de los esquemas mentales que nosotros, desde nuestra propia cota cultural, podamos proyectar sobre idéntico asunto; 2) cómo estos juicios teóricos se transforman en ellos en ideas motrices, impulsoras directas de una praxis a la que se subordinan y orientan cual motivos de acción, sin que interceda

algún otro momento de discriminadora reflexión; 3) de las tres narraciones se desprende que los españoles no pudieron soportar ni tolerar un aspecto central de la religión nativa: los sacrificios humanos. Y esto constituyó un estímulo tan operante en su psicología que parece haber bastado por sí solo como eficaz revulsivo y acicate reformista.

b) *Acción de enfrentamiento*

Nuestros autores muestran cómo de hecho el paso de Cortés por las nuevas tierras iba marcado por un enfrentamiento práctico a los valores religiosos y morales vigentes. No vamos a recordar aquí todos esos momentos. Nos limitaremos a dos ejemplos relatados por Gómara. Uno de ellos ocurrió en Potonchan. Reproducimos el texto en su integridad, por lo expresivo: «Pero primero les dijo cómo el señor en cuyo nombre iban él y aquellos sus compañeros, era rey de España, emperador de cristianos, y el mayor príncipe del mundo, a quien más reinos y provincias servían y obedescían que a otro vasallos, y cuyo mando y gobernación de justicia era de Dios, justo, santo, pacífico, suave, y a quien le pertenescía la monarquía del universo; por lo cual ellos debían darse por sus vasallos y conoscidos; y que si lo hacían ansí, se les seguirían muchos y muy grandes provechos de leyes y policía y en costumbres. Y en cuanto a lo que tocaba a la religión, les dijo la ceguedad y vanidad grandísima que tenían en adorar muchos dioses, en hacerles sacrificios de sangre humana, en pensar que aquellas estatuas les hacían el bien o el mal que les venía, siendo mudas, sin ánima y hechura de sus mesmas manos. Dióles a entender un Dios, criador del cielo y de la tierra y de los hombres, que los cristianos adoraban y servían, y que todos le debían adorar y servir. En fin, tanto les predicó, que quebraron sus ídolos y recibieron la cruz, habiéndoles declarado primero los grandes misterios que en ella hizo y pasó el Hijo del mesmo Dios. Y así, con gran devoción y concurso de indios, y con muchas lágrimas de los españoles, se puso una cruz en el templo mayor de Potonchan, y de rodillas la besaron y adoraron los nuestros primero, y tras ellos los indios... Rogóles Cortés que viniesen de allí a dos días a ver la fiesta de ramos. Ellos, como hombres religiosos y que podían venir seguramente, no sólo vinieron los vecinos, mas aun los comarcanos del lugar, en tanta multitud, que puso admiración de dónde tan presto se pudo juntar allí tanto millar de millares de hombres y mujeres, los cuales todos juntos dieron obediencia y vasallaje al rey de España en manos de Fernando Cortés, y se declararon por amigos de españoles; y estos fueron los

primeros vasallos que el Emperador tuvo en la Nueva España. Luego que fue hora el domingo, mandó Cortés cortar muy muchos ramos y ponerlos en un rimero, como en mesa, mas en el campo, por la mucha gente, y decir el oficio con los mejores ornamentos que había, al cual se hallaron los indios, y estuvieron atentos a las cerimonias y pompa con que se anduvo la procesión, y se celebró la misa y fiesta; con que los indios quedaron contentos, y los nuestros se embarcaron con los ramos en las manos. No menor alabanza meresció en eso Cortés que en la vitoria, porque en todo se hubo cuerda y esforzadamente. Dejó aquellos indios a su devoción, y al pueblo libre y sin daño» (310-311). El otro hecho que relata Gómara ocurrió en Cempoallan: «Tornóse Cortés sin otra relación ni recaudo a Cempoallan con los mesmos cien españoles que trajera, y primero que de allí saliese, acabó con los de la ciudad que derribasen los ídolos y sepulcros de los caciques, que también reverenciaban como a dioses, y adorasen a Dios del cielo, y la cruz que les dejaba...» (325).

Creemos, como dejamos indicado, que esta actitud culmina en Méjico, centro político-administrativo de todo un imperio y centro también religioso, compendio y suma, concreción viviente de los valores de un pueblo. En tres aspectos o etapas puede dividirse la primera estancia y actuación de Cortés en Méjico: político, religioso, militar. Aclarémoslo según el hilo mismo de los acontecimientos. Tras las primeras escaramuzas victoriosas, Cortés se ve agasajado e inducido por los enemigos de Méjico. Y es tal su insistencia en forzar un encuentro personal, que Moctezuma, por ambos motivos y para evitar males mayores, lo recibe con todos los honores y aun con visibles muestras de simpatía. Se entabla a partir de aquí una especie de negociación política, mediante la cual Cortés, en funciones de embajador de un «gran príncipe» de allende los mares, exige vasallaje y sumisión a la autoridad del tan poderoso como desconocido Carlos V. Impone a Moctezuma varias condiciones materiales (tributos, etc.) en señal de sumisión, condiciones que culminan, dentro del área política, en lo inaudito: la prisión del propio emperador azteca. Nuestro capitán da ahora un paso más y penetra en una nueva esfera. Un buen día invita a Moctezuma a visitar el «gran cu» o templo de la ciudad que nuestros autores encomian y describen con detalle. Ponderan la magnificencia de su construcción piramidal, con sus 114 gradas de ascenso a la cima, que proporcionaba una magnífica panorámica de la ciudad, «la mejor y más hermosa vista del mundo» (Gómara, 349). Reprueban la sustancia misma de la religión, allí simbolizada y compendiada, con expresiones de horror para sus ídolos y sacrificios ri-

tuales. En aquel instante, Cortés impone a Moctezuma la más dura de todas las condiciones, la única a que ofreció resistencia: hacer limpieza de aquellos «ídolos» y sustituirlos por imágenes y manifestaciones de culto cristianas. Tan íntimo era aquel valor en la conciencia de los mejicanos, que Moctezuma avisó a Cortés se abstuviera de hacerlo, ya que ello sólo podría provocar un gravísimo descontento y una sublevación. Los «teólogos» consejeros de Cortés sugieren entonces, según Bernal, moderación: «que no es justo que por fuerza les hagas ser cristianos» (LXXVII, 69). Pero nuestro extremeño (= de Extremadura) pasa ahora de soldado y político a restaurador religioso (pasos así son frecuentes en nuestra historia antigua y moderna) y se *autoerige en predicador, irrumpiendo con audacia y violencia:*

> Los más principales destos ídolos, y en quien ellos más fe y creencia tenían, derroqué de sus sillas y los fice echar escaleras abajo, e fice limpiar aquellas capillas donde los tenían, porque todas estaban llenas de sangre, que sacrifican, y puse en ellas imágenes de nuestra Señora y de otros santos, que no poco el dicho Moctezuma y los naturales sintieron; los cuales primero me *dijeron que no lo hiciese, porque si se sabía por las comunidades,* se levantarían contra mí... Yo les hice entender con las lenguas cuán engañados estaban en tener su esperanza en aquellos ídolos, que eran hechos por sus manos, de cosas no limpias, e que habían de saber que había un solo Dios, universal Señor de todos, el cual había criado el cielo y la tierra y todas las cosas, e hizo a ellos y a nosotros, y que éste era sin principio e inmortal, y que a él habían de adorar y creer, y no a otra criatura ni cosa alguna; y les dije todo lo demás que yo en este caso supe, para los desviar de sus idolatrías y traer al conocimiento de Dios nuestro Señor... (II, 33).

Bernal, atento siempre al detalle, pormenoriza más este supremo encuentro y subraya dos momentos. El primero (XCII, 88 ss.) coincide sustancialmente con lo que acabamos de oír a Cortés. El segundo (CVIII, 109 ss.) obedece, en parte, a consecuencias derivadas del anterior: los sacerdotes del templo mostraron a Moctezuma un agudo malestar por semejante sustitución religiosa, apelando a razones políticas, etc. Ante tamaña convulsión religioso-política, Moctezuma ruega muy encarecidamente a Cortés que se vaya con los suyos, «si no, mataros han y mirá que os va las vidas» (109). En estos momentos —y tras duro forcejeo entre Moctezuma y Cortés más algunas dilaciones calculadas por éste— la armada de Narváez hace su aparición. Ocasión propicia para que los mejicanos expresen, con las armas en la mano, su profundo descontento por la sustitución política y religiosa que les era impuesta. Y con ello entramos ya en la tercera fase de la primera estancia de Cortés en Méjico: la etapa militar. Se trata,

pues, de una sublevación motivada por el atentado que la presencia y actuación de los españoles suponía contra su propio mundo de valores culturales.

Pero antes de pasar adelante, bueno será recoger algunos interesantes detalles de la narración anterior anotados por Gómara (352 ss.). Según él, Cortés pasó aviso a Moctezuma para que impidiera los sacrificios humanos, so pena de asolar templo y ciudad. A lo que el rey azteca contestó que no se cuidara de ello, ya que el pueblo empuñaría las armas en defensa propia. Pero nuestro capitán no se doblegó:

> Fueron, pues, Cortés y los españoles con Moctezuma la primera vez que después de preso salió al templo; y él por una parte y ellos por otra comenzaron en entrando a derrocar los ídolos de las sillas y altares en que estaban, por las capillas y cámaras. Moctezuma se turbó reciamente, y se azoraron los suyos muy mucho, con ánimo de tomar las armas y matarlos allí. Más empero Moctezuma les mandó estar quedos, y rogó a Cortés que se dejase de aquel atrevimiento. El lo dejó, ca le paresció que aún no era sazón ni tenía el aparejo necesario para salir con el intento; pero díjoles así con los intérpretes... (352).

Seguidamente, Gómara enhebra un largo discurso en labios de Cortés. Por tratarse de un calificado testimonio del espíritu de conquista, subrayaremos aquí algunas afirmaciones más notables: 1) todos los hombres son iguales por su origen de Dios, pero es justo que «los prudentes y virtuosos» adoctrinen y enseñen a los errados y «los metan en el camino de salvación por la vereda de la verdadera religión»; 2) los españoles desean, pues, procurar su mayor bien, el del alma, mediante la noticia del verdadero Dios; 3) esclarece ahora el verdadero ser de Dios: existencia, unicidad, identidad con el Dios cristiano por sus atributos divinos. Se extiende en el Dios creador de todo, especialmente de aquel primer hombre y mujer de quienes todos descendemos, según filiación humano-divina; 4) conclusiones morales: piedad, a la que se opone el culto idolátrico (Cortés utilizaría aquí lenguaje directo, en forma de reconvención) y sus sacrificios humanos. Abunda en razones sobre ambos puntos; 5) la verdadera divinidad es exterior (celeste) e interior («allá dentro de nuestros corazones») y exige una nueva forma cultual: «no con muerte de hombres ni con sangre ni sacrificios abominables, sino con sola devoción y palabras, como los cristianos hacemos y sabed que para enseñaros esto venimos acá» (353). Es bien de notar que en todo este discurso se alude al «Dios cristiano», pero ni una sola palabra se dice de Cristo y su misterio de salvación. Por el contrario, las «prédicas» que recoge Bernal son más cristológicas. Después de su intervención, Cortés hizo

prometer al pueblo que cesarían los sacrificios humanos, a lo que Moctezuma consintió. Acto seguido, colocó imágenes cristianas entre sus ídolos. El comentario de Gómara es revelador: «Pero quedóles un odio y rencor mortal con ellos por esto, que no pudieron disimular mucho tiempo.» Y añade, como anverso de la moneda: «Más honra y prez ganó Cortés con esta hazaña cristiana que si los venciera en batalla» *(ibid.)*. El choque de creencias no pudo, pues, ser más estridente y violento.

A lo largo de estas páginas hemos aludido a un Cortés predicador y hasta hemos escuchado pacientemente alguna de sus más notables «piezas». Dejamos para otra oportunidad el análisis de la concepción religiosa que su oratoria sacra supone. Lo cierto es que tanto en Méjico como en otras localidades que alcanzó en su marcha, a menudo sus «prédicas» eran acogidas con fuerte «contestación». La antítesis de culturas se patentiza así, bajo diversas formas de resistencia o sublevación.

c) *Sustitución*

Pese a todo, el cambio cultural religioso, tras la conquista de Méjico, fue un hecho sistemáticamente llevado a su consumación. Aduciremos aquí algunas pruebas textuales al efecto. Véase, por ejemplo, la acogida que Cortés dispensó a un tal «señor de Canec»:

> Cortés lo recibió con mucho placer y por hacelle fiesta y mostralle cómo honraban los cristianos a su Dios, hizo cantar la misa con solenidad, y tañer los menestriles, sacabuches y chirimías que llevaba. Canec oyó la música con atención, y miró muy bien en las cerimonias y servicio del altar, y a lo que mostraba y holgó mucho, loó grandemente aquella música, cosa que nunca oyera. Los clérigos y frailes en acabando el oficio divino se llegaron a él; hiciéronle acatamiento, y luego con el faraute le predicaron. Respondió que de grado desharía sus ídolos, y que quisiera mucho saber y tener la manera cómo debía honrar y servir al Dios que le declaraban. Pidió una cruz para poner en su pueblo; replicaron que la cruz luego se la darían, como hacían en cada parte que llegaban, y que presto le enviarían religiosos que lo dotrinasen en la ley de Cristo, pues entonces no podía ser. Cortés, tras este sermón, le hizo otra breve plática sobre la grandeza del Emperador, y rogándole fuese su vasallo, como eran los de Méjico Tenuchtitlan. El dijo que desde allí se daba por tal... (Gómara, 414).

Reproduciremos también aquí un largo texto de Cortés en toda su extensión. En él se puede apreciar su preocupación ante el Emperador por garantizar medidas efectivas que aseguren todo este proceso de reculturización:

Todas las veces que a vuestra sacra majestad he escrito, he dicho a vuestra alteza el aparejo que hay en algunos de los naturales destas partes para se convertir a nuestra santa fe católica y ser cristianos; y he enviado a suplicar a vuestra cesárea majestad, para ello mandase proveer de personas religiosas de buena vida y ejemplo. Y porque hasta agora han venido muy pocos, o cuasi ningunos, y es cierto que harían grandísimo fruto, lo torno a traer a la memoria a vuestra alteza, y le suplico lo mande proveer con toda brevedad, porque dello Dios nuestro Señor será muy servido, y se cumplirá el deseo que vuestra alteza en este caso, como católico, tiene. E porque con los dichos procuradores Antonio de Quiñones y Alonso Dávila, los concejos de las villas desta Nueva-España y yo enviamos a suplicar a vuestra majestad mandase proveer de obispos o otros prelados para la administración de los oficios y culto divino, y entonces pareciónos que así convenía; y agora mirándolo bien, hame parecido que vuestra sacra majestad los debe mandar proveer de otra manera para que los naturales destas partes más aína se conviertan, y puedan ser instruidos en las cosas de nuestra santa fe católica; y la manera que a mí en este caso me perece tener, es que vuestra sacra majestad mande que vengan a estas partes muchas personas religiosas, como ya he dicho, y muy celosas deste fin de la conversión, destas gentes, y que destos se hagan casas y monasterios por las provincias que acá nos pareciere que convienen, y que a estas se les dé de los diezmos para hacer sus casas y sostener sus vidas, y lo demás que restare dellos sea para las iglesias y ornamentos de los pueblos donde estuvieren los españoles, y para clérigos que las sirvan; y que estos diezmos los cobren los oficiales de vuestra majestad, y tengan cuenta y razón dellos, y provean dellos a los dichos monasterios y iglesias, que bastará para todo, y aun sobra harto, de que vuestra majestad se puede servir. Y que vuestra alteza suplique a su santidad conceda a vuestra majestad los diezmos de estas partes para este efecto, haciéndole entender el servicio que a Dios nuestro Señor se hace en que esta gente se convierta, y que esto no se podría hacer sino por esta vía; porque habiendo obispos y otros prelados, no dejarían de seguir la costumbre que por nuestros pecados hoy tienen, en disponer de los bienes de la Iglesia, que es gastarlos en pompas y en otros vicios; en dejar mayorazgos a sus hijos y parientes, y aun sería otro mayor mal que, como los naturales destas partes tenían en sus tiempos personas religiosas que entendían en sus ritos y ceremonias, y estos eran tan recogidos, así en honestidad como en castidad, que si alguna cosa fuera desto a alguno se le sentía era punido con pena de muerte. E si agora viesen las cosas de la Iglesia y servicio de Dios en poder de canónigos o otras dignidades, y supiesen que aquellos son ministros de Dios, y los viesen usar de los vicios y profanidades que agora en nuestros tiempos en esos reinos usan, sería menospreciar nuestra fe y tenerla por cosa de burla; y sería a tan gran daño, que no creo aprovecharía ninguna otra predicación que se les hiciese; y pues que tanto en esto va, y la principal intención

de vuestra majestad es y debe ser que estas gentes se conviertan, y los que acá en su real nombre residimos la debemos seguir, y como cristianos tener dellos especial cuidado, he querido en esto avisar a vuestra cesárea majestad, y decir en ello mi parecer..., que así como con las fuerzas corporales trabajo y trabajaré con el ánima para que vuestra alteza en ellas mande sembrar nuestra santa fe, porque por ello merezca la bienaventuranza de la vida perpetua; y porque para hacer órdenes y bendecir iglesias y óleos y crisma y otras cosas, no habiendo obispos, sería dificultoso ir a buscar el remedio dellas a otras partes, asimismo vuestra majestad debe suplicar a su santidad que conceda su poder y sean sus subdelegados en estas partes las dos personas principales de religiosos que a estas partes vinieren, uno de la orden de San Francisco, y otro de la orden de Santo Domingo, los cuales tengan los más largos poderes que vuestra majestad pudiere; porque, por ser estas tierras tan apartadas de la Iglesia romana, y los cristianos que en ellas residimos y residieren, tan lejos de los remedios de nuestras conciencias, y como humanos, tan sujetos a pecado, hay necesidad que en esto su santidad con nosotros se extienda en dar a estas personas muy largos poderes; y los tales poderes sucedan en las personas que siempre residan en estas partes, que sea en el general que fuere en estas tierras, o en el provincial de cada una destas órdenes.

Y refiriéndose a los diezmos, nos describe su organización:

Destos dineros se gastarán para hacer las iglesias y pagar los curas y sacristanes y ornamentos, y otros gastos que fueren menester para las dichas iglesias; y de todo tendrá cuenta el contador y tesorero de vuestra majestad, porque todo se entregará al dicho tesorero, y lo que se gastare será por libramiento del contador y mío (IV, 114-116).

Puede apreciarse en este texto cómo la sistemática sustitución religiosa se ha convertido ya en todo un complejo de previsiones y en toda una organización completa al efecto. En los días de Gómara, la consumación de este proceso de reculturización se convierte ya en canto triunfal a los españoles, por la «liberación» que llevaron a Nueva España. Sus palabras son elocuentes:

¡Oh, cuántas gracias deben dar estos hombres a nuestro buen Dios, que tuvo por bien alumbrarlos para salir de tanta ceguedad y pecados, y darles gracia que conosciendo y dejando su error y crueldades, se volviesen cristianos! ¡Oh, cuánto deben a Fernando Cortés, que los conquistó! ¡Oh, qué gloria de españoles, haber arrancado tamaños males, y plantado la fe de Cristo! ¡Dichosos los conquistadores y dichosísimos los predicadores; aquéllos en allanar la tierra, éstos en cristianar la gente! ¡Felicidad grandísima de nuestros reyes, en cuyo nombre tanto bien se hizo! ¡Qué fama, qué loa será de Cortés! El quitó los ídolos, él predicó,

él vedó los sacrificios y tragazón de hombres. Quiero callar; no me achaquen de afición o lisonja. Empero si yo no fuera español, loara los españoles, no cuanto ellos merecen, sino cuanto mi ruda lengua e ingenio supieran. Tantos en fin han convertido cuantos conquistado... loado nuestro Señor, en cuyo nombre se bautizan; así que son españoles dignísimos de alabar, o mejor hablando, alaben ellos a Jesucristo, que los puso en ello.

Seguidamente habla de los misioneros allí enviados para la predicación. Y sigue:

Fue trabajosa la conversión al principio por no entender ni ser entendidos; y así procuraron de mostrar el castellano a los más nobles mochachos de cada ciudad, y de aprender el mejicano para predicar. Tuvo eso mesmo dificultad grandísima en quitar del todo los ídolos, porque muchos no los querían dejar habiéndolos tenido por dioses tanto tiempo, y diciendo que bien bastaba poner con ellos la cruz y a María, que así llamaban entonces a todos los santos y aun a Dios; y que también podían tener ellos muchos ídolos, como los cristianos muchas imágenes; por lo cual los escondían y soterraban, y para encobrirlo ponían una cruz encima, y porque si los tomasen orando pareciese que adoraban la cruz; mas como eran por esto aperreados y perseguidos, y porque habiéndoles quebrado los ídolos y destruido los templos, les hacían ir a las iglesias, dejaron la idolatría. Sosteníalos mucho el diablo en aquello, diciéndoles que si le dejaban no llovería, y que se levantasen contra los cristianos; que les ayudaría él a matarlos. Algunos hubo que tomaron su consejo, y libraron mal. Dejar las muchas mujeres fue lo que más sintieron, diciendo que tenían pocos hijos... Fácilmente, a lo que parece, dejaron la sodomía, aunque fue con grandes amenazas y castigo. Dejaron asimesmo de comer hombres, aunque pudiendo no lo dejan, según dicen algunos; mas como anda sobre ellos la justicia con mucho rigor y cuidado, no cometen ya tales pecados, y Dios les alumbra, y ayuda a vivir cristianamente.

Describe a continuación la organización oficial de la Iglesia. Y continúa:

Tienen los reyes de Castilla, por bula del Papa, el patronazgo de todos los obispados y beneficios de las Indias, que engrandesce mucho el señorío; y así, los dan ellos y sus consejeros de Indias. Hay también muchos monasterios de frailes mendigantes, mayormente franciscos, aunque no hay carmelitas; los cuales pueden en aquella tierra cuanto quieren, y quieren mucho. No hay lugar, a lo menos no puede estar, sin clérigo o fraile que administre los sacramentos, predique y convierta. Fue principal causa y medio para que los indios se convirtiesen, deshacer los ídolos y los templos en cada lugar. Dicen que les dolía mucho la destruición de sus templos grandes, perdiendo la esperanza de poderlos rehacer, y como eran religiosísimos y oraban mucho en el templo,

> no se hallaban sin casa de oración y sacrificios; y, así, visitaban las iglesias a menudo. Oían de gana los predicadores, miraban las *cerimonias de la misa, deseando saber sus misterios, como novedad* grandísima; por manera que, con la gracia del Espíritu Santo, y con la solicitud de los predicadores, y con su mansedumbre, cargaban tantos a bautizarse, que ni cabían en las iglesias ni bastaban a bautizarlos... También acontesció en muchas ciudades velarse mil novios en un solo día; priesa grandísima... La confesión, como cosa espaciosa, tuvo más que hacer. Todavía la procuraron muchos.

Expone, a continuación, el incremento de otras prácticas piadosas entre ellos y también de las dificultades que debió afrontar su cristianización. Trata de domostrar «que libraron bien los indios en ser conquistados». Insiste de nuevo en los errores de que fueron liberados:

> Agora, que por la misericordia de Dios son cristianos, no hay tal sacrificio ni comida de hombres. No hay ídolos ni borracheras que saquen de seso. No hay sodomía, pecado aborrescible, por todo lo cual deben mucho a los españoles que los conquistaron y convirtieron (451).

Alude a su modo de gobierno bajo la dominación española, haciendo resaltar el respeto a las libertades y gobierno propios:

> ... así que nadie piense que les quitan los señoríos, las haciendas y libertad, sino que Dios les hizo merced en ser de españoles, que los cristianaron, y que los tratan y que los tienen ni más ni menos que digo.

Enumera ahora algunas de las cosas más importantes que recibieron: animales de carga, lana, carne, «el uso del hierro y del candil», moneda:

> Hanles enseñado latín y sciencias, que vale más que cuanta plata y oro les tomaron; porque con letras son verdaderamente hombres, y de la plata no se aprovechaban mucho ni todos. Así que libraron bien en ser conquistados, y mejor en ser cristianos *(ibídem).*

Todavía abunda en otra larga serie de detalles (las riquezas venidas de Nueva España, etc.). En todo ello se trasluce cómo el proceso sustitutivo de una cultura y civilización por otras nuevas avanzó con gran celeridad en Méjico.

La hispanización de Méjico fue, pues, sistemática y total, alcanzando todos los niveles de la vida, sobre la base de unos nuevos valores fundamentales, morales, religiosos, etc., que constituyen la base

de toda cultura y de todo planteamiento de vida. Este cambio cultural se extendió desde la reconstrucción de las ciudades «a la usanza española», hasta los planteamientos jurídico-sociales y espirituales. En cuanto a la ciudad de Méjico, pocos cantos de admiración recibió tan fervientes como el de Cortés. Pero él mismo reconoce su destrucción total y expresa su gran pesar por ello: «E desta postrera [razón, e. d., la destrucción de la ciudad] tenía más sentimiento y me pesaba en el alma...; y aunque a mí me pesó mucho dello...» (III, 76). Cuando determinó la destrucción sistemática como solución radical inevitable, afirma: «que era lástima de lo ver; pero como no nos convenía hacer otra cosa, éramos forzados a seguir aquella orden» (III, 85). A Cortés le preocupaba sobremanera reconstruir tan maravillosa ciudad: «... siempre deseé que esta ciudad se reedificase» (III, 110); «puede creer vuestra sacra majestad que de hoy en cinco años será la más noble y populosa ciudad que haya en lo poblado del mundo, y de mejores edificios» (111). Pero su reconstrucción fue un renacer a una nueva vida cultural:

> ... y asimismo viendo que la ciudad de Temixtitan, que era cosa tan nombrada y de que tanto caso y memoria siempre se ha fecho, pareciónos que en ella era bien poblar, porque estaba toda destruida; y yo repartí los solares a los que se asentaron por vecinos, y hízose nombramiento de alcaldes y regidores en nombre de vuestra majestad, *según en sus reinos se acostumbra* (la cursiva es mía)... de cuatro o cinco meses acá, que la dicha ciudad de Temixtitan se va reparando, está muy hermosa, y crea vuestra majestad que cada día se irá ennobleciendo en tal manera, que como antes fue principal y señora de todas estas provincias, que lo será también de aquí adelante (III, 92).

Estas palabras de Cortés denotan suficientemente las nuevas bases culturales sobre las que se fundará no sólo la reconstrucción de Méjico, sino también la nueva «forma mentis» que configurará, en lo sucesivo, a toda la Nueva España.

Compendio de esta reculturización son las observaciones conclusivas que leemos en Bernal. Pondera allí los grandes servicios que la conquista prestó «a Dios y al Rey y a toda la cristiandad» (CCVII, 309). De ahí pasa a enumerar los bienes subsiguientes a la misma. Recuenta, en primer lugar y con amplitud, los beneficios proporcionados a los nativos. Serían, aproximadamente estos: 1) abolición de sus «maldades» religiosas; 2) supresión de sus inmoralidades; 3) sustitución de todo ello por nuevas prácticas y creencias: «... se lo quitamos, y les pusimos en buena policía de vivir y les íbamos enseñando la santa doctrina»; 4) cristianización: conversión, bautismo, culto católico, ri-

quezas muy notables de iglesias...; 5) el aprendizaje de oficios «que hay en Castilla», en cultivos, industria; 6) enseñanza a todos los niveles; 7) institucionalización de la vida pública, jurídico-administrativa, según los moldes de España; 8) las diversiones típicamente españolas, como los toros, etc. (cfr. CCVIII y CCIX, 309 ss.).

Nos abstenemos de toda otra puntualización. Creemos que las ya anotadas evidencian nuestra tesis: la conquista española de Méjico reproduce, en sentido geográfico-étnico, el aire y aspiración humanista vigente en Europa, en forma de ruptura de límites al conocimiento humano. Sobre el terreno práctico, esta magna empresa humana pasó por una colisión de civilizaciones y antítesis de culturas, hasta dar paso a una reculturización sistemática «a la manera de España». En este sentido, los relatos primeros de esa gesta, junto a un conjunto de hechos, son testimonio y reflejo vivo de un espíritu y un talante humano peculiar, traducidos en actitudes, apreciaciones valóricas y unas metas determinadas impuestas a la acción en su conjunto. Conscientemente, nos hemos abstenido de valorar nosotros, por nuestra propia cuenta, las posibles grandezas y límites de tal empresa. Nuestro cometido expreso era llegar hasta los documentos más inmediatos y, a través de ellos, descubrir: 1) el clima espiritual de la España de entonces, fuertemente vinculado al humanismo imperante en Europa. Ello nos hace ver el punto de partida real del que la empresa española en América toma su inicio y su tinte epocal adecuado; 2) la raíz cultural presente en esos relatos y que proporcionan la «comprensión del mundo» e interpretaciones de la existencia sobre las que se apoyan los hechos. En una palabra: la acción española en América, tal como nos la describen Cortés, Gómara y Bernal, arranca de una dinámica espiritual y una motivación ideal. Nuestras observaciones han intentado aproximarse a esos rasgos culturales que se enfrentan o se sobreponen.

AGUSTIN UÑA JUAREZ

Pakenstraat, 109
HEVERLE-LOUVAIN (Bélgica)

N O T A S Y C O M E N T A R I O S

Sección de notas

LA «NUEVA ANTOLOJIA», DE JUAN RAMON JIMENEZ

Estas líneas nacieron con el propósito de ser un comentario crítico a la *Nueva antolojía,* de Juan Ramón Jiménez (1), selección y estudio preliminar de Aurora de Albornoz. El resultado, no previsto, ha sido un cúmulo de digresiones y observaciones marginales.

Casi he olvidado el libro para ir al poeta. La culpa es de la antóloga, que nos ha dado un Juan Ramón insospechado para muchos, apasionante y de tremenda actualidad. Esta actualidad es consecuencia, en primer lugar, del enfoque crítico que reconstruye la obra del poeta desde supuestos que no son los habituales. En segundo lugar, la actualidad se manifiesta, axiomáticamente, a través de la selección de los poemas, sobre todo los escritos hasta 1922, fecha de publicación de la *Segunda antolojía.* Que el Juan Ramón posterior a esta fecha sea una sorpresa para muchos no debe extrañarnos, ya que se trata de un poeta prácticamente desconocido, aunque pueda creerse lo contrario, y más adelante diré por qué. Pero que el Juan Ramón de la *Segunda antolojía* apa rezca con un perfil nuevo es casi increíble.

Esta es la razón, entre las sinrazones que rigen estas líneas mías, por la cual he limitado mis comentarios y divagaciones a las dos primeras secciones de las cinco en que se distribuye la poesía antologizada.

DIVAGACION PRIMERA

Somos sectarios los españoles, generosamente sectarios. Vemos la paja en el ojo de nuestros enemigos, no la viga en el de nuestros amigos. Seguros de poseer la verdad, no existe ejemplo ni prueba que nos apee del burro. Nuestra soberbia cerril nos obliga a sostenella y no enmendalla. Dialogar equivale a proclamar nuestras certezas sin fisuras frente a los errores ajenos. No representamos diálogos de sordos, sino de sordos que hablan de colores a ciegos que hablan de sonidos.

Esto viene sucediendo a lo largo y a lo ancho. En el espacio, a lo

(1) Juan Ramón Jiménez: *Nueva antolojía.* Estudio y selección de Aurora de Albornoz, Ediciones Península, Barcelona, 1973.

ancho de una generación. En el tiempo, a lo largo de dos generaciones contiguas. La cosa se agrava con nuestro espíritu de conversos que queman lo que adoraban y adoran lo que quemaban.

JUAN RAMON Y MACHADO, EN LA BALANZA

Aurora de Albornoz dice en el estudio preliminar: «El momento del 27 es la glorificación de Juan Ramón... Con la "poesía social" viene el casi olvido, el olvido total y a veces la incomprensión de la obra juanramoniana...».

Filias y fobias, estimaciones y depreciaciones, consecuencia, la mayoría de las veces, de un conocimiento incompleto de lo atacado o defendido. Nunca estamos seguros de si nos gusta Joselito porque no nos gusta Belmonte o si nos enrolamos en las filas de Joselito por fastidiar a nuestro vecino, que es belmontista. Actitudes simplistas, propias de quienes, con espíritu infantil, dividen al mundo en buenos y malos. La entronización de Juan Ramón no sería totalmente satisfactoria de no existir el otro platillo de la balanza —Machado— a quien hundir. Hay que reconocer, sin embargo, que el menosprecio de Machado por los del 27 no estuvo teñido de virulencia. Para ellos, Machado fue un gran poeta equivocado, anacrónico hasta cierto punto, alicortada su poesía por no haber incorporado a ella los hallazgos y las audacias contemporáneas. Su falta de novedad externa impedía, entonces, ver su honda originalidad esencial. En los años cuarenta, el caído sería Juan Ramón, y Machado, el entronizado. A una injusticia sucedía otra de signo distinto. El exclusivismo español no permite que convivan, al mismo nivel, dos grandes poetas.

Al principio del párrafo anterior afirmaba que estos maniqueísmos excluyentes son producto de un conocimiento deficiente. Acentuamos los defectos —o los que consideramos defectos— del atacado, recargando el rostro del defendido de todas las virtudes. Es decir, los reducimos a caricaturas elementalísimas. Machado, el admirado de la posguerra, era el poeta de *Campos de Castilla*, libro capaz de hacerse perdonar el haber escrito las secretas e inmateriales «Galerías». La imagen de Juan Ramón estaba construida de materiales endebles, enfermizos, decadentes —*Ninfeas, Arias tristes, Pastorales...*—, incompatibles con la actitud de quienes consideraban el intimismo el gran pecado. No es que se olvidasen otros aspectos de Juan Ramón, sino que se manejaba un Juan Ramón parcial en el tiempo —el autor de los poemas publicados antes de 1922— y mutilado —pues se le conocía, más que por la totalidad de los libros publicados hasta el año citado, por las muestras de ellos dadas en la *Segunda antolojía*.

En los días que corren, la cotización de Machado ha vuelto a perder enteros. El respeto inspirado por su noble actitud humana, llena de dignidad, su ejemplaridad moral, impiden que su poesía sea tratada con absoluto desdén por las generaciones más jóvenes, cuyos propósitos poéticos divergen de los del «misterioso y silencioso» sevillano. Sin embargo, al descender el platillo en que está situado Machado no ha ascendido el otro, el que sostiene a Juan Ramón. Yo no sé si no será que la *Segunda antolojía* sigue haciendo de las suyas.

CONOCIMIENTO Y VIGENCIA

Los grandes creadores que transformaron el arte de su tiempo, abriéndole las puertas del futuro, son como el aire: los respiramos, nos envuelven y, sin embargo, no advertimos su presencia hasta que no se hacen viento, aire que se mueve. Vivimos en Juan Ramón, como vivimos en Cervantes, porque ellos cambiaron las cosas, y todo lo que sucede es, en mayor o menor grado, obra suya.

Es necesario, por lo tanto, evadirse de la costumbre, acercarnos a Juan Ramón o a Cervantes desde antes de ellos y redescubrirlos (algo así como apagar la luz, alumbrarnos con velas durante unas horas, y volver a encenderla, a fin de darnos cuenta de la importancia de un invento que manejamos cotidianamente sin darle la menor importancia).

Me parece conveniente hacer notar, aunque el lector lo habrá advertido probablemente, que cuanto llevo escrito está pensado desde la actitud general de los poetas. El lector que no es también poeta, es más tolerante, menos sectario, pues sus opiniones no están modificadas por intenciones y tendencias creadoras. Odia menos porque ama menos apasionada e interesadamente. El lector puro, el no contaminado de afanes creadores, acaso se niegue a admitir que suban y bajen las estimaciones de los poetas (igual que los profanos en cuestiones económicas no entendemos por qué una industria vale hoy mil millones y, al día siguiente, al bajar los valores en Bolsa, no vale más que 990). Este tipo de lector puro seguramente demostraría, como prueba de que Juan Ramón es hoy más conocido que en 1925, que la bibliografía sobre el poeta aparecida después de 1940 supera en calidad y cantidad a la publicada entre 1900 y 1940. Pero ello no prueba nada si no se tiene en cuenta que una cosa es el conocimiento de la obra de un artista y otra muy distinta su vigencia. La diferencia entre ambas es la misma que existe entre una mujer auscultada por su médico o acariciada por su amante.

ANTOLOJIAS

La antología por antonomasia es la *Segunda antolojía*, de 1922, ampliación de las *Poesías escojidas* publicadas en 1917 por la Hispanic Society de Nueva York. Reeditada innumerables veces, se constituyó en el *corpus* poético imprescindible para conocer a Juan Ramón. Es la guía de viaje de su poesía primera. Guía de viaje que en ningún caso puede sustituir al verdadero viaje a través de todos los libros en ella representados y, naturalmente, de los aparecidos con posterioridad a la publicación de la *Segunda.*

Toda la obra de Juan Ramón «es» la *Segunda antolojía* por dos razones fundamentales y otras secundarias. Una, ya aludida, la pereza lectora que se conforma con la parte seleccionada, no con el todo. En vez de vivir intensamente la ciudad nueva, se resigna gustoso al viaje turístico, breve y rápido, durante el cual conoce los monumentos más destacados. La segunda razón es ésta: Entre 1923 y 1936, Juan Ramón publica escasos libros. En realidad, y si dejamos aparte *Canción,* volumen antológico y primera tentativa de ordenar su obra total de acuerdo con criterios formales, los nuevos libros pueden reducirse a *Eternidades* y *Piedra y cielo,* ya antologizados en la *Segunda.* El resto son cuadernos sucesivos, a manera de revistas personales.

Poca producción y, además, como oportunamente señala Aurora de Albornoz en su estudio, «en estos libros hallamos algunos poemas muy conceptuales..., en este período parece desconfiar, a veces, del instinto y confiar demasiado en la inteligencia...». El peligro del formalismo, del barroquismo alambicado y conceptual parece amenazar a la poesía de Juan Ramón. Esto sucede también durante los años anteriores a la guerra civil, cuando la joven poesía revaloriza lo impuro. La obsesión por la pureza y la intemporalidad choca con los afanes de una poesía que se embarca en la experiencia surrealista, irracionalismo y pasión: romanticismo, en suma, opuesto al pretendido clasicismo de Juan Ramón. El camino del maestro y el de los discípulos se alejan. La divergencia se plantea también a nivel personal. Los poetas del 27 continúan respetando —tal vez la última, menos— la poesía del maestro, pero no tanto su persona. Polémicas, celos, roces, puyazos van haciendo tensa la situación. Es probable que este desamor contribuya a deteriorar, ante los discípulos, la imagen poética del maestro. Acaso empiecen a verlo como un superviviente de su propia gloria, incapaz de abrir nuevas rutas y aportar nuevas sorpresas.

Sin embargo, Juan Ramón no había alcanzado aún toda su dimen-

sión, como probaría en la posguerra. Y como probaba en la preguerra. Bastarían unos cuantos poemas —entre ellos el asombroso «Jeneralife»— para advertir que Juan Ramón no se limita a mantenerse a fuerza de inteligencia y de recursos al nivel alcanzado, sino que —inteligencia más instinto— está alcanzando unas cotas superiores a las conquistadas por su obra anterior.

La imagen del Juan Ramón imitador de sí mismo se agrava en la posguerra al producirse un nuevo cambio de postura estética. Para el poeta social, Juan Ramón simboliza al lírico egocéntrico, narcisista, sensiblero; decadente unas veces por exceso de sentimentalismo; otras, gélido a fuerza de perseguir la belleza y la intemporalidad. Y, en todo caso, desvinculado de los problemas de su hora, desertor de su misión. La publicación de «Espacio», uno de los grandes poemas españoles de todos los tiempos, en *Poesía española*, en el año 1954, puede decirse que pasa inadvertida. Algo semejante ocurre con la *Tercera antolojía*, que viene a ser, a fin de cuentas, la *Segunda* alargada hasta 1957.

LA «NUEVA ANTOLOJIA»

Para el aludido lector perezoso, cuyo conocimiento de los grandes autores se basa en antologías y en florilegios, esta *Nueva antolojía* que suscita mis comentarios habrá de resultarle sorprendente. Las anteriores son a ésta lo que los cartones para tapices, de Goya, a sus pinturas negras. Aurora de Albornoz no ha elegido los poemas únicamente por su calidad, repitiendo los aciertos y errores de otros antólogos, sino que se ha planteado una nueva visión de la poesía de Juan Ramón, y ha elegido lo que coincide con los planteamientos del lector actual. En suma, ha seleccionado lo más vigente. Es todo lo contrario de la selección fría, «objetiva» del crítico que pretende dar una visión total de un poeta. Aurora de Albornoz se ha propuesto, con toda deliberación, dar una visión parcial, interesada: visión y versión de poeta.

Porque suele olvidarse que la experta en Machado y en Unamuno es, además o antes que lo demás, poeta cuya estética —misterio, irracionalismo, complejos recursos espacio-temporales— se ha adelantado en sus versos a muchos de los procedimientos expresivos actualmente vigentes. Sólo teniendo esto en cuenta pueden comprenderse sus aciertos y sus audacias al suprimir poesías que se consideraron imprescindibles en otras antologías y al incluir otras olvidadas. Y un acierto fundamental: seleccionar poesía en prosa, probando así que la poesía no es cosa de compás, sino de ritmo.

«JARDIN CERRADO»

«La mejor poesía de Juan Ramón Jiménez nos llega por vía emotiva, como era su máxima aspiración, aunque transmita una problemática y unos sentimientos a veces muy complejos.» Con estas palabras comienza el capítulo segundo del estudio preliminar. Palabras que nos ayudan a comprender el punto de vista de la antóloga. Destaca ésta cómo la poética y la poesía de Juan Ramón —teoría y práctica— giran alrededor del eje: Poesía = Instinto más inteligencia. Y es luminoso su análisis de la llamada «época intelectual» de Juan Ramón, aclarando que el sentido que el poeta da a la inteligencia «está bastante cercano a lo que Bergson llama *intuición*, que contiene y supera *instinto* e *inteligencia*». Fiel a los propósitos del poeta, excluye la poesía «fastuosa de tesoros» y elige aquellos poemas en los que la sencillez y la espontaneidad los han acercado a la perfección. Conviene no olvidar que para Juan Ramón

> ... la perfección —sencillez, espontaneidad de la forma— no es descuido callejero de la forma, ni malabarismo de arquitecto barroco y empachoso..., sino aquella exactitud absoluta que la haga desaparecer, dejando existir sólo el contenido, «ser» ella el contenido.

«Jardín cerrado» es el título de la primera sección de la antología. No recoge ninguno de los poemas pertenecientes a la etapa formativa, epígona del modernismo (entendido lo de Modernismo en el sentido usual, no con el alcance que tenía para Juan Ramón), como los pertenecientes a *Ninfeas* o *Almas de violeta.* Si los poemas de estos libros tienen interés para el estudioso, deseoso de seguir la órbita del poeta, desde su formación hasta su final, carecen de vigencia para el simple lector, sea o no poeta. *Jardines lejanos,* publicado en 1904, es el primer libro del cual se recogen poemas. Los últimos incluidos en esta primera parte pertenecen a *Estío,* aparecido en 1915.

Pero los poemas que ejemplifican esta joven madurez de Juan Ramón no son aquellos, delicados y temblorosos, renovadores y frescos siempre, pero lastrados de lirismo descriptivo, que se identifican con la época de *Arias tristes* y *Pastorales:*

Tristeza dulce del campo.
La tarde viene cayendo.
De las praderas segadas
llega un olor suave a heno...

sino aquellos otros menos externos, más esenciales, de total vigencia. Como aquel con que se abre —acorde misterioso— esta primera sección de la antología:

¿Soy yo quien anda, esta noche
por mi cuarto, o el mendigo
que rondaba mi jardín,
al caer la tarde?...

Y un poco más tarde hallaremos aquel otro, casi irreal, que comienza: «No es así, no es de este mundo / vuestro son...».

Aurora de Albornoz, situándose sin esfuerzo en la sensibilidad de los años setenta, ha prescindido de los romances más *traducibles* al idioma de la pintura (¿no se ha señalado alguna vez el paralelismo entre los paisajes poéticos de Juan Ramón y los pictóricos de Rusiñol?), eligiendo, en cambio, aquellos en que la realidad aparece borrosa, transfigurada, entrevista repentinamente a la luz de un relámpago, fundida con el propio poeta: claroscuro sin casi color. Son poemas de los que no logramos recordar versos aislados, hallazgos parciales, detalles, sino sólo la atmósfera inquietante en que se diluyen los seres y las cosas.

Esta sensación de realidad desvaneciéndose procede, en primer lugar, de la visión; a continuación —o mejor, simultáneamente—, de la expresión. Contar una pesadilla, o una realidad confusamente entrevista, no puede hacerse desde afuera, como observador imparcial, sino desde dentro del que sufre la pesadilla, haciéndonos participar de ella. Es cosa, naturalmente, de la expresión, entendiendo ésta como una gama muy vasta y sutil, que abarca desde el significado lógico hasta todos los recursos fónicos que lo apoyan. Pero será mejor escuchar al propio Juan Ramón antes de proseguir:

> Trabaja (el poeta) desde su propia intimidad que ilumina y hace patente a los demás, penetrando con ella de golpe en la intimidad ajena por medio de esa conjunción de sonido y sentido que la palabra poética es, utilizando el ritmo, la melodía, el acento, la imagen, la metáfora, todos los instrumentos que sirven para dar a la palabra su plenitud de sentido.

Hacia el final de su vida, Juan Ramón, que ha utilizado las más variadas formas métricas, llega a la conclusión de que son muy pocas las que permiten al poeta una expresión flexible, alejada de lo parnasiano y lo virtuosístico:

> Desde entonces (1916, fecha de publicación del *Diario de un poeta recién casado)* no me gustan más versos españoles que el

> octosílabo del romance mío, el apropiado de la canción y el verso libre, digo desnudo. El consonante lo aborrezco hoy... En el verso libre todo es de uno, nada viene traído de la palabra aconsonantada ni de la asonantada.

Estas dos citas no han sido traídas aquí sin un propósito bien concreto. Al referirme a la selección efectuada por Aurora de Albornoz señalé el acierto que supone efectuar una antología parcial, nutrida sólo por aquellos poemas cuya vigencia es incontestable. No pretendió elegir los poemas que, en el momento de publicarlos, pudieron considerarse mejores, sino aquellos otros —acaso menos destacados en su momento— que, sin embargo, anticipaban vías poéticas posteriores. Lo curioso es que esta parcialidad, que coincide plenamente con la sensibilidad del lector de hoy, probablemente expresa también las preferencias del poeta. Me aventuro a pensar que Juan Ramón estaría de acuerdo en que el aspecto que presenta su poesía a través de la *Nueva antolojía* es el que mejor caracteriza su poética más sólida, la menos sujeta al cambio de modas.

La razón —reléase la segunda de las citas que anteriormente he transcrito— es que en este *Jardín cerrado,* primera de las cinco partes en que se agrupan los poemas antologizados, de los cuarenta poemas que la constituyen, sólo cinco utilizan la rima consonante. (La cosa no tendría demasiada importancia si no fuese porque en la *Segunda antolojía* se representan profusamente libros como *La soledad sonora, Poemas májicos y dolientes, Estío, Poemas agrestes, Melancolía, Sonetos espirituales,* escritos en versos aconsonantados en su mayor parte.) Diez poemas pertenecen a la forma romance; doce, a la forma canción. Hay, incluso, un ejemplo de poesía en prosa. No existe, como es lógico, puesto que el hallazgo es posterior, ningún poema escrito en verso libre, o desnudo, como Juan Ramón gustaba llamarlo.

No obstante, hay algo que es como el presentimiento del verso libre. De los diez poemas escritos en forma romance (entre los que incluyo ahora «El niño pobre», asonantado en todos los versos), ocho utilizan constante y descaradamente el encabalgamiento. Yo interpreto esto como un afán secreto de evitar «lo que viene traído de la palabra aconsonantada o asonantada». Juan Ramón intuye formas menos rígidas en las cuales su poesía más visionaria hallará su vehículo adecuado. El romance, cuando respeta la rigidez del metro, posee una sonoridad cantarina que no expresa fielmente —eficazmente— el tono desvaído de algunos de estos poemas:

Campanarios de la helada
¿de qué pueblo sois? ¿Qué hora
es en vosotros? Yo no me
acuerdo ya de las cosas...
¡Son transfigurado, son
que yerras, campanas locas
que erráis entre las estrellas
cuajadas! ¡No!...

Este tipo de romances difícilmente los identifica como tales quien los escucha por primera vez, por muy sensible que sea su oído al compás del metro y a la vaga música de la asonancia. La secuencia métrica ha sido sacrificada al ritmo de la frase. El resultado es un casi verso libre, un presentimiento del verso que le permitirá «que todo sea de uno».

UN PROCEDIMIENTO «DIFUMINADOR»

Es probable que haya sido señalado, pero reconozco que nada he leído sobre el particular, por lo que corro el riesgo de descubrir el Mediterráneo una vez más. Me refiero al procedimiento que utiliza algunas veces Juan Ramón para intensificar la vaguedad, el deslumbramiento, el desenfoque de las realidades. Procedimiento paralelo al del pintor que difumina los contornos de las cosas para dar la impresión de que están sumidas en la niebla. Aparece netamente en algunos de estos romances más vagos, más sonámbulos, aquellos en que toda sonoridad excesiva, todo contraste de color o de sonido debe evitarse, a fin de que el poema alcance su necesario y hermoso apagamiento. Siguiendo el paralelo con la pintura, equivale a agrisar los tonos, convirtiendo el cuadro en una bruma fría o cálida. Consiste, sencillamente, en reduplicar —en los versos pares— el efecto de la asonancia, creando asonancias internas. Cito un fragmento de «Vendaval», que, con «Jeneralife», constituye el ejemplo más puro y extremo del procedimiento a que me refiero:

Campana de Francia, ¿lloras
por mis amadas *de España?*
Todas muertas... ¡Todas vivas,
y enterradas en mi alma!

¡Conmigo están todas, ay!
y yo ¡qué solo entre tantas!
... ¡Y cómo lloras, con ellas,
por mí, campana *de* Francia!

Abril ruje. Las glicinas
como almas, *se levantan*
hasta el cielo; mis tristezas
se levantan, como almas...

No dudo que el procedimiento habrá sido usado por algún poeta, muchos tal vez antes que por Juan Ramón. Pero seguramente más por instinto que por deliberado propósito de crear esa sensación de vaguedad. Y, desde luego, sin llevarlo sistemáticamente a sus últimos extremos, exagerándolo, si es que en poesía podemos hablar de exageración en casos como éste.

Lo que no podemos, creo yo, es señalar como antecedente del procedimiento la consonancia interior. Se trata de recursos de signo inverso. La consonancia interior realza el efecto sonoro, añade al verso joyas y primores fónicos que hacen que el sonido sea más que el sentido. Es como un salto de dominante a tónica, con cierto sentido conclusivo. La asonancia a que me he referido, duplicada en el verso par, mitiga la relativa rotundidad de la rima al prepararla; atenúa los efectos sonoros y, en consecuencia, asorda el significado. Es un efecto que tiene por fin el antiefectismo. El lector puede jugar a cambiar las palabras que he subrayado al transcribir el fragmento de romance por otras del mismo sentido, pero sin los finales en a-a: la diferencia de intensidad aclarará, con su evidencia, lo que yo no hago sino apuntar.

Antes me he referido a «Jeneralife» como al otro ejemplo —con «Vendaval»— en que el procedimiento llega a su punto más extremo. No me parece impertinente hacer notar cómo algunos temas de «Vendaval» se desarrollan en «Jeneralife», adquiriendo, con la madurez del poeta, mayor intensidad y eficacia. Acaso esto sirva para hacernos reflexionar sobre cómo el sonido —la palabra aún sin un significado lógico— puede ser para algunos poetas el punto de partida de su poema.

En todo caso, lo que puede concluirse de esta digresión, es que Juan Ramón fue en todo momento el poeta consciente que se propuso «poner la inteligencia en lo que hizo el instinto». Una inteligencia asistida por los más exquisitos procedimientos expresivos, que buscó siempre la palabra insustituíble que le permitiría expresar —o, mejor, aludir— lo inefable. Ejercicio constante de superación y de perfección que le permitiría un día lograr esa cima que es «Espacio».

UN POETA EN SU DIARIO

Es el título de la segunda sección de la parte antológica. No sé que pensarán quienes fabricaron un Juan Ramón profesionalmente melancólico y enfermizo, paseante bajo las frondas otoñales, de este delirante viajero que descubre la delirante realidad de Estados Unidos.

Aurora de Albornoz reúne en esta parte exclusivamente poemas del *Diario de un poeta recién casado.* No son muchos los que habían sido recogidos en la *Segunda* —y, consecuentemente, en la *Tercera— antolojía.* El hecho de que un solo libro ocupe una de las secciones de la *Nueva antolojía* queda perfectamente justificado en el estudio de Aurora de Albornoz, que señala sus hallazgos y novedades:

> ... es el descubrimiento de todo... Las novedades del verso son en extremo importantes..., aparece por primera vez el verso libre en la obra de Juan Ramón..., ha descubierto nuevas técnicas expresivas..., ruptura de la frase hecha, o de la conclusión lógicamente esperada: «Las seis del agua»... En algunos momentos el procedimiento lleva a un lenguaje casi irracional... Es quizá el deseo de crear las cosas por la palabra —de conocer las cosas al nombrarlas— lo que lleva a Juan Ramón a utilizar en el *Diario* numerosas palabras de la lengua inglesa... Más importante me parece el empleo de préstamos literarios traídos de la lengua inglesa..., emplea Juan Ramón otro procedimiento técnico, creo que desconocido en nuestra lengua: el *collage*..., se hace un *collage* cuando lo añadido, lo «pegado» a un poema es algo que no fue escrito con fines estéticos..., un letrero, un anuncio publicitario, una noticia de periódico...

He citado precipitadamente, mutilando, como si de un índice se tratase, el esquema de las ideas que Aurora de Albornoz desarrolla al enjuiciar el *Diario de un poeta recién casado.* Un libro que abre las puertas de la poesía posterior, el que Juan Ramón —consciente de su novedad— prefería entre todos los suyos.

(Si se me acepta una nueva digresión, traeré aquí a colación a Beethoven, para quien la *Tercera Sinfonía* era su favorita, a despecho de la preferencia —podría decirse que unánime— del público y la crítica por su *Novena.* ¿No será el *Diario* la *Tercera* de Juan Ramón, así como «Espacio» su *Novena?* Y suponiendo que los respectivos autores se equivoquen en sus preferencias, ¿no queda justificada la equivocada predilección por tratarse de dos obras en las que su arte rompe las ataduras con el pasado e inicia un nuevo rumbo?)

En el *Diario* ha aparecido, ya se sabe, el verso libre, que vino «con el oleaje» del mar. Pero también aparece la poesía en prosa. ¡Ojo!, no se trata del poema en prosa, que pertenece más a la lite-

ratura —su grado de máximo refinamiento— que a la poesía, y del cual ya había dado ejemplos admirables el modernismo, antes de comenzar nuestro siglo. El acierto de Aurora de Albornoz consiste en haber visto —como lo vio Juan Ramón al escribir el *Diario*— estas prosas como poesía. Y es en estos poemas donde los hallazgos son más revolucionarios. La poesía en prosa del *Diario* autoriza un cúmulo de novedades que presagian el surrealismo: la visión caótica, la distorsión expresionista, la sintaxis descoyuntada, el humor, utilizado como forma lírica de contraste, tan dispar de la poesía burlesca o jocosa... Hay momentos en que se anuncia el irracionalismo total, el del surrealismo, aunque Juan Ramón no lo aceptase por romántico y desordenado. Y es posible que más de un lector advierta hasta ahora qué punto una parte de la poesía «novísima», contacta, tal vez sin saberlo, con el *Diario*, el libro que inaugura la poesía contemporánea española y la sitúa a nivel universal.

FINAL PRECIPITADO

En las líneas que abren este trabajo advertía que lo que nació con afanes críticos se convirtió, finalmente, en contra de mi propósito inicial, en un amasijo de divagaciones. El lector, si ha tenido la paciencia de llegar hasta aquí, habrá comprobado que yo tenía razón al confesar mi culpa. Lo peor no es que haya escrito demasiado de lo que importa a pocos, sino que no haya escrito lo suficiente de esta *Nueva antolojía*. Aunque me haya entretenido en señalar las novedades descubiertas bajo lo ya conocido, ello no justifica que no me haya ocupado de las otras tres partes de la *Antolojía*, en la que se agrupan los poemas escritos desde 1918 hasta la década de los cincuenta. Estas tres partes que nos muestran al Juan Ramón menos conocido son: *Hacia la obra total, 1* (constituida por los poemas escritos entre 1918 y 1923); *Hacia la obra total, 2*, y *El nombre conseguido de los nombres*, acogen la poesía escrita a partir de 1924.

Las cinco secciones de la *Antolojía*, sin embargo, no constituyen recintos cerrados, incomunicados entre sí. En cada etapa se halla el recuerdo de la anterior y la anunciación de la siguiente. Aurora de Albornoz se muestra contraria —y aporta las razones suficientes— a la idea de dividir la obra juanramoniana en fases rígidas. Entiende la poesía como sucesión, como obra en marcha que apunta a un objetivo: la sencillez.

Es probable que alguien, ante los complejos y difíciles poemas de *Dios deseante y deseado* no acepte la sencillez de Juan Ramón, sobre

todo a partir del *Diario*. Pero es que olvidan que, para Juan Ramón, lo sencillo es:

> ... lo conseguido con los menos elementos; es decir, lo neto, lo apuntado, lo sintético, lo justo. Por lo tanto, una poesía puede ser sencilla y complicada a un tiempo, según lo que pretenda expresar.

La coherencia de esta antología es la consecuencia natural de un criterio firme, un gusto seguro, un conocimiento de la poesía de Juan Ramón ciertamente abrumador. La antología es el tronco y copa de un árbol, cuyas raíces son las mil ideas y datos que llenan las páginas del ensayo preliminar. A través de ellas, Aurora de Albornoz nos ha presentado a un poeta y su tiempo en toda su complejidad. Juan Ramón es aquí un ser vivo, contradictorio, apasionado, tremendamente instintivo y sorprendentemente lúcido. Y —vuelvo a insistir en ello— de candente actualidad. Creo que esto, presentarnos a un poeta que no era el que creíamos, es la primera virtud de esta *Nueva antolojía*. Y acaso sea un toque de atención para que Juan Ramón alcance otra vez su grandiosa vigencia. Pero, ¡por favor!, que en el trono de nuestras preferencias quepan también los otros grandes: Machado, Unamuno y cuantos poetas de nuestro siglo o de otros siglos debamos instalar.—*JOSE HIERRO (Fuenterrabía, 4. MADRID).*

TRES MAESTROS Y UN INTRODUCTOR ANTE EL PUBLICO

Algún maleficio demasiado patente ha interrumpido la vigorosa tradición ensayística que empezaba a cuajar en nuestro país. Salvo excepciones —por eso mismo más flagrantes y meritorias— el ensayismo español no ha seguido la línea modélicamente libre y arriesgada y polémica de un Ortega, de un Unamuno, de un D'Ors o de un Marañón. Y —lo que es alarmante— cuando el ensayo ha logrado escapar a la tónica mediocridad, le ha faltado un público no ya entusiasta, sino meramente lector o mínimamente polémico. Y eso, a pesar del renacimiento general del libro-testimonio, antesala eficaz para un género más arduo como es el del ensayo. A nadie se le oculta un hecho grave: la pavorosa mediocridad —ni siquiera áurea— de las tesinas universitarias, faltas de imaginación, de rigor, de auténtico riesgo, de pacientes y originales calas. Demos una vez más su honor a la

excepción. Convengamos en la utopía de un genio masivo. Pero seamos rigurosos con nuestra propia indigencia de algún modo culpable. (Todos lo sabemos: la Universidad debiera alentar y despertar vocaciones concretas, *pasiones* de rigor, y no inhibirse en el mero oficio de fabricar títulos. Otro tema gemelo: dar salida editorial amplia y generosa al trabajo investigador del universitario.) Estamos generalizando y —en algún punto— traicionando. Pero creemos que la tesis resulta mínimamente válida y comprobable. Demasiado libro repetitivo. Demasiados refritos en los que nada se arriesga, ni siquiera una balbuciente idea propia. De ahí que un libro como este de Buero Vallejo (1) nos redima de cierto mal humor.

No es fortuito que esta lección de rigor nos la dé un creador como Buero Vallejo, perpetuo descontento de su propia obra, medidor cauteloso de la palabra y hasta —se nos antoja— un poco puritano en ese afán de criba que le caracteriza. El mismo lo confiesa en el intenso prólogo a sus ensayos: «Escrupuloso e inseguro lo soy de sobra: mis castigados manuscritos, rehechos una y otra vez —como el presente texto—, mi perplejidad ante las cuartillas que me aguardan, me vedan toda esperanza de cantidad» (p. 8). Hermosa lección para los frecuentes y desvergonzados manipuladores de la palabra, pero también peligrosa reserva para quien podría ofrecernos sin tanta demora palabras esenciales. (Nos imaginamos a Buero Vallejo, con su aire grave, sometido a una constante purgación, trazando una escritura escrupulosa, perpleja, lacerada, parca, neurótica de vana perfección, mediando vanamente en el doble duelo interminable de palabra y silencio, más tentado por este último demonio, agobiado por un respeto casi maniático por el verbo: «... Si he escrito poco, no ha sido por despreciar las palabras que no llegué a usar, sino más bien por respetarlas demasiado») (p. 11).

Tres ensayos —de común incidencia en lo *trágico*— integran el valioso volumen de Alianza. El primero —«De rodillas, en pie, en el aire»— se refiere a Valle-Inclán, y fue publicado en *Revista de Occidente* (núms. 44 y 45, noviembre-diciembre de 1966). El segundo —«El espejo de "Las Meninas"»— apareció en la misma revista (núm. 92, noviembre de 1970)—. El último —«García Lorca ante el esperpento»— permanecía inédito y fue leído por su autor ante la Real Academia de la Lengua, el 21 de mayo de 1972, como discurso de ingreso en la Docta Casa. El propio Buero confirma: «Lo que antes que otra cosa, se esboza en el fondo del presente libro y a través de la heterogeneidad

---

(1) Antonio Buero Vallejo: *Tres maestros ante el público*, Alianza Editorial, Madrid, 1973, 171 pp.

de sus asuntos, es un homogéneo concepto de lo trágico» (p. 15). Los tres ensayos parten hacia un objetivo común: la oposición a ciertos tópicos vigorosos desde una veraz mirada velazqueña (o mirada *en pie)* y a contracorriente. El autor esboza una ambiciosa teoría de lo trágico al hilo de los tres maestros. En Valle y en García Lorca, la tragedia está a flor de piel, obsesiva y hasta salida de madre. En Velázquez, está más soterrada, pero igualmente viva, pues bajo la serenidad velazqueña «late el corazón más trágico de toda la pintura» (p. 15). Buero cree en la pervivencia de la tragedia como *concepción abierta* y alude certeramente a la relación «coro-pueblo». La participación del espectador —anticipada por el Pirandello de *Ciascuno a suo modo*— debe ser entendida como norma trágica, no como improvisada bacanal. (¿No alcanzaría el *teatro de la crueldad* su paradójica plenitud —se pregunta el autor— en una ceremonia cruenta semiclandestina?) Buero aboga por una crueldad ritualizada, no ejercida físicamente, sino simbólica y catártica: Apolo mesurando la irracionalidad tempestuosa de Dionisos; el teatro como *poder ritual.* De ese modo «La mentira del teatro es su mayor verdad» (p. 25). La posición del dramaturgo queda sintetizada de manera lúcida e inequívoca en estas palabras:

> Creo... que si hay un porvenir para el arte dramático, lo que el movimiento participador del pueblo anuncia muy primordialmente no puede ser otra cosa, sino que la tragedia —con su riqueza de significaciones, su macerada elaboración de grandes textos, su apolínea mesura (que acaso podríamos llamar velazqueña), su dinámica exploración de formas, su renovada asunción de perfiles orgiásticos y esperpénticos— torna a ser una magna aventura preñada de futuro (p. 27).

DE RODILLAS, EN PIE, EN EL AIRE

El título de este primer ensayo alude a una famosa entrevista de Martínez Sierra a Valle-Inclán *(A B C,* 7 de diciembre de 1928), en la que el gran poeta gallego teoriza sobre los tres modos de ver el mundo, artística o estéticamente: de rodillas, en pie o levantado en el aire. Valle encarna la visión de rodillas en Homero, que da a los personajes «una condición superior a la condición humana» o, al menos, «a la condición del narrador o del poeta» (cf. p. 36). La visión en pie se da en Shakespeare, al contemplar a los protagonistas «... como si ellos fuesen nosotros mismos, como si fuera el personaje un desdoblamiento de nuestro yo, con nuestras mismas virtudes y nuestros mismos defectos» (cf. p. 36). La tercera visión, «en el aire», es típica en Quevedo, Goya y Cervantes, y es «... una

manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos» (cf. p. 36). Valle elige esta última manera de mirar y define a los protagonistas de sus esperpentos como «enanos y patizambos, que juegan una tragedia».

La tesis de Buero Vallejo defiende que la visión «en pie», e incluso la visión «de rodillas» es evidente en el autor de *Luces de Bohemia.* El esperpento no es sólo —como pretende Valle— «una superación del dolor y de la risa» (o no lo es absolutamente). Como teórico, Valle propugna el esperpento absoluto. Como artista, «se compadece», «se arrodilla». En su teatro alienta una «piedad recatada» y una «nostalgia shakespeariana» (p. 47), y cuando el esperpento es absoluto —como en *La Reina Castiza*— degenera en farsa trivial y deshumanizada. Lo grotesco está preñado de tragedia:

Trágico, a fuer de ser grotesco,
sale Pierrot haciendo zumba

(Valle-Inclán, *La Marquesa Rosalinda)*

(Es acertado y significativo —a este respecto— el paralelo Charlot-Valle. En ambos, la misma vena de tragedia bajo la máscara grotesca, la misma irreprimible ternura humanísima, la misma secreta y cordial adoración.) En *La enamorada del Rey* —trasunto del Quijote, «Quijote de Valle»— existe un «difícil y tenso equilibrio entre la emoción y la burla» (p. 53). El artista desmitifica para volver a mitificar. En síntesis, lo que Buero Vallejo pretende en este primer ensayo es «atisbar en el teatro de Valle-Inclán lo que su mirada demiúrgica tiene de humana y cómo los mitos se reintegran en sus esperpentos; someter a crítica la interpretación esquemática del esperpento que él ofreció y que hoy goza de fugaz boga» (p. 53). (Sumner M. Greenfield —uno de los especialistas más hondos y lúcidos en la obra de Valle— hace suya la tesis de Buero Vallejo, matizándola, en su recentísima obra: *Ramón María del Valle-Inclán: Anatomía de un teatro problemático)* (2). «A lo largo de sus creaciones —concluye Buero— don Ramón del Valle-Inclán parece haber pasado de unos a otros puntos de vista para situarse al fin en el aire. Pero cuando miró arrodillado, o en pie, sabía erguirse, y desde el aire su mirada fue tan penetrante como si estuviese junto a los hombres que observaba. Doy por seguro que en ello estriba la grandeza de su obra» (pp. 53-4).

---

(2) Sumner M. Greenfield: *Ramón María del Valle-Inclán: Anatomía de un teatro problemático*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1972, pp. 246-250.

«En cuanto a *Las Meninas* —escribe Buero—, el fundamento de mi trabajo es la demostración de que lo reflejado en su pintado espejo es el haz del lienzo cuya cara posterior aparece en el cuadro velazqueño: prueba objetiva y deducida de un trazado de perspectiva que cualquiera puede repetir —cualquiera que sepa algo de perspectiva, es claro—. El razonamiento es irrefutable, pero otro arraigado lugar común impide que se acepte con facilidad» (p. 14). Ese espejo misterioso —digno de la mitología borgiana— sigue irradiando enormes contradicciones, como si la fascinación que ejerce sobre el espectador impidiese el recto uso del sentido común. La vanidosa falacia de que, al menos por una vez, el que contempla la ejecución del cuadro haya podido entrar en él, hace más perdonable ese error. Hay un dato curioso: según textos que aduce Buero Vallejo, la heterodoxia —convertida luego en tópico— fue arraigando más y más a medida que los eruditos se apartaban de la irradiación de la propia época velazqueña. El error se sintetiza en una doble afirmación, incesantemente repetida: «El reflejo de los reyes en el espejo es directo, o sea, reflejo de sus personas como visitantes del obrador, y, por consiguiente, aunque se admita la elevada probabilidad de que el gran cuadro cuyo revés vemos consista en un doble retrato regio, su asunto nos es desconocido y podría ser cualquiera de los arriba enumerados, incluido el de *Las Meninas* mismas» (p. 59).

El tópico se ha ido haciendo tan vigoroso como una evidencia, hasta el punto de que casi nadie se ha molestado en rebatirlo. Nombres tan prestigiosos como Justi (en su obra *Velázquez y su siglo)* o Michel Foucault (en *Les mots et les choses)* reiteran y «prestigian» la común alucinación. La contrarréplica de Buero Vallejo es inequívoca: «La imagen de los reyes en el pálido cristal no es directa. Es la imagen del cuadro que Velázquez pinta» (p. 63). A su favor aduce una prueba valiosísima por su antigüedad y rigor: en 1724, escribía Palomino: «Dio muestra de su claro ingenio Velázquez en descubrir lo que pintaba con ingeniosa traza, valiéndose de la cristalina luz de un espejo, que pintó en lo último de la galería, y frontero al cuadro, en el cual la reflexión, o repercusión nos representa a nuestros católicos Reyes Felipe y María Ana» (citado en p. 63). Durante algunos años, los eruditos permanecen fieles a esa opinión. Luego, la ortodoxia se desdibuja, y la irreflexiva ilusión popular se afianza hasta envolver a eruditos y glosadores.

Contra esa corriente poderosamente desviada, surge —en 1961— la primera demostración científica de la antigua creencia. Se trata

de un trabajo del arquitecto Ramiro Moya, aparecido en la revista *Arquitectura* (número 25, enero de 1961, Madrid). Moya diseña, en plata y alzado, la galería pintada por Velázquez en el cuadro y se pregunta: «¿Qué cuadro está pintando Velázquez? ¿En qué punto de la sala se encuentran los reyes? ¿Dónde se ha colocado Velázquez para retratar la escena y autorretratarse?» La restitución de perspectiva realizada por Moya muestra cómo el reflejo del espejo procede de líneas que atraviesan el cuadro invisible.

En la línea perspectivista de Moya, pero con mayor audacia interpretativa, Buero Vallejo se propone demostrar irrefutablemente su tesis. Es curioso —y aleccionador— ver cómo un hombre de creación se interna con éxito por los delicados senderos de la demostración científica. Las demostraciones gráficas de Moya y las descriptivas de Buero Vallejo parecen invalidar definitivamente «la alucinación que ha venido emanando de ese azogue que brilla en el fondo del admirable cuadro» (p. 77). Pero el ensayista, inquietado por el leve remordimiento de haber secuestrado una ilusión largamente mimada, trata de ahondar en las ventajas del nuevo hallazgo: «Era una relativa ingenuidad lo que hemos perdido y una muy honda sutileza lo que nos queda» (p. 77). El propio Velázquez es consciente de crear el equívoco en ese espejo, pero sabe que el espectador puede remontar la falacia y alcanzar la verdad. Desde el fondo del cuadro, el pintor cruza su mirada con la nuestra —«en una suerte de "participación" teatral»—, instándonos a entrar en su propia creación, incorporándonos definitivamente «al momento fugaz y eterno que *Las Meninas* nos regala» (p. 3). Velázquez pinta —además del cuadro— la realidad luminosa que le rodea, y de ese modo nos hace copartícipes de la escena. En esta maravillosa ilusión vuelve a jugar su papel el equívoco espejo al que la penumbra dota de una magia singularísima.

GARCIA LORCA ANTE EL ESPERPENTO

Tras una introducción que rinde honores al ceremonial de ingreso en la Real Academia, y después de dedicar un breve y fervoroso homenaje a don Antonio Rodríguez Moñino, aborda Buero Vallejo el tema de su discurso. Una predilección jamás desmentida por el teatro lorquiano y el irreflexivo arraigo de ciertos tópicos justifican el tema elegido por el nuevo académico. A García Lorca se le han reconocido cualidades teatrales, pero no madurez. Voces discordantes y un tanto ligeras le han acusado —y le acusan— de esteticismo, de

camuflaje (más o menos consciente) de la realidad, de insinceridad, de lirismo excesivo y gratuito. Entre los testimonios —de dentro y de fuera— aducidos por Buero Vallejo, destaca el de Adamov, que declaraba en 1962 a Ricardo Salvat:

«No me atrevo a decírselo a un español, pero no me gusta mucho el teatro de Lorca. No creo que sea un teatro riguroso. Por ejemplo, cuando en Brecht hay momentos cantados, poéticos, tienen razón de ser. El paso de las palabras al canto es el paso de la fábula a la enseñanza. En Lorca los poemas que intercala en sus obras no quedan sino en poemas, no están motivados teóricamente» (citado en p. 113). Incluso en el vicio de las comparaciones más próximas —entre dos autores españoles y coetáneos—, García Lorca queda en franca desventaja, como dramaturgo, frente a Valle-Inclán. Ante esa flagrante injusticia, Buero Vallejo puntualiza: «La estimación de los esperpentos como cumbre teatral del siglo XX y del teatro español de cualquier época es irreversible, y a ella soy adicto desde hace muchos años. Pero también creí siempre que debemos atribuir al teatro lorquiano pareja altura y devolverle un reconocimiento que resulte asimismo irrevocable» (p. 116).

En el ensayo antes comentado sobre el esperpento, Buero Vallejo afirma con vigor que el esperpento de Valle-Inclán es bueno porque no es absoluto, porque en su tónica dureza va entreverada una «mirada súbitamente fraterna» como trágico contrapunto. No obstante, los radicales del esperpento niegan o ignoran esa recatada piedad, como si atentase contra la eficacia brutal y directa del esperpento puro (o supraesperpento, como lo llama Buero con ironía). Ese radicalismo —que se extiende, por supuesto, a un repudio exaltado del esteticismo lorquiano— ha viciado hasta ahora gran parte de la bibliografía dedicada a ambos autores.

Impulsado por una irrenunciable pasión de objetividad, Buero Vallejo se propone remontar ese malentendido, y lo hace inteligentemente tratando de coger al toro por los cuernos, es decir, revisando la actitud del propio Lorca ante el esperpento. Pese a ciertas declaraciones en las que García Lorca reitera su admiración por el Valle-Inclán de los esperpentos —«ese sí, maravilloso y genial»—, Buero Vallejo no deja de advertir cierta crítica sorda y como soterrada. *Mariana Pineda* —obra estrenada en 1925, cuando Federico conocía ya el esperpento— no quiere ser esperpéntica, sino «nocturna, lunar, infantil». Cabe apuntar el hecho de dos sensibilidades distintas —la gallega y la andaluza—, pero sobre todo un instinto creador que tira de García Lorca hacia la tragedia pura (expresamente negada por Valle,

tras la crisis de *El embrujado,* intento de tragedia shakespeariana). «El sentido trágico de la vida española —había proclamado Valle-Inclán— sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada.» Lorca, en cambio, exige sencillez y acota en *La zapatera prodigiosa:* «Nadie debe exagerar. La farsa exige siempre naturalidad». Los espejos valleinclanescos de la calle del Gato le resultan inquietantes a García Lorca. En 1934, Federico declara: «Hay que volver a la tragedia». Tras los enasayos levemente nocturnos, infantiles, lunares, el gran poeta andaluz intuye la tragedia campesina de su tierra y se resuelve a darle cuerpo y voz y dolorido sentir. (Hay contradicción observada por Buero Vallejo: el mismo año de 1934 Lorca alude a su próxima obra, *Doña Rosita la soltera,* y la define como «pieza de dulces ironías..., comedia burguesa, de tonos suaves, etc.». La contradicción queda resuelta —según Buero— por un hecho rotundo: «Aunque la protagonista sobreviva, también *Doña Rosita* es una tragedia, y acaso la más desgarradora de cuantas escribió Federico» (p. 131).

De nuevo arremete Buero Vallejo contra un tópico excelso: la vinculación de la tragedia con la desesperanza. La tesis del nuevo académico es justamente la contraria: «El meollo de lo trágico es la esperanza» (p. 133). «La esperanza del desesperar y la desesperanza del esperar serán, entiendo yo, las que hallaremos en toda tragedia digna de tal nombre» (pp. 143-44). Antonio Machado inmortalizó esa honda dialéctica, recogiéndola del pueblo:

El que espera desespera
dice la voz popular.
¡Qué verdad tan verdadera!

Incluso en el mundo griego —atrapado por una concepción circular y fatalista— se abre camino «la ciega esperanza», heroicamente rescatada por Prometeo. Aun en las tragedias más «frías» —apunta Buero Vallejo— actúan «congojas esperanzadas».

En esa honda tesitura de la esperanza que desespera, prorrumpe justamente la tragedia lorquiana hasta alcanzar su plenitud. Es la dialéctica entre anhelar y no obtener. Son los caminos que el jinete conoce, y la convicción desesperada de que nunca llegará a la ciudad «lejana y sola». Es lo que Jean-Paul Borel ha llamado «el amor imposible», cifrando en esa felicísima expresión el sentido final de todo el teatro de Federico García Lorca. En *Doña Rosita* ve Buero Vallejo la expresión más bella y rotunda de lo que es la tragedia. Tras declarar que tiene «la esperanza muerta», la mujer desamada y ferviente dice: «Y, sin embargo, la esperanza me persigue, me ronda,

me muerde; como un lobo moribundo que apretase sus dientes por última vez».

Otras acusaciones pesan sobre la obra lorquiana: una de ellas, su inhibición ante el problema social, en contraste con la directa mordacidad del esperpento, es decir, la presunción de que la sátira de Valle es revolucionaria y la tragedia de Lorca es burguesa. A esto responde Buero Vallejo subrayando la eficacia crítica —menos visible, pero acaso más honda— de la obra de arte que apela a nuestros fondos más oscuros, a las «normas eternas del corazón y del sentimiento», es decir, «aquel ansia de justicia, libertad, dignidad y realización personal por la que nos sentimos humanos y a la que la injusticia colectiva se opone resueltamente» (p. 155).

El brillante discurso de Buero Vallejo concluye anotando ciertos indicios sorprendentemente lorquianos en el teatro actual: «Sin abandonar la crítica social, las avanzadillas escénicas restablecen la extrañeza estética, la metáfora, la danza, la atmósfera sonora...» (página 160). Existe en el teatro de hoy un cierto desenfreno báquico que habrá de ser refrenado por la mesura apolínea, para que la tragedia sea posible, pues toda tragedia brota de esa íntima tensión. Cuando esas nupcias vuelvan a realizarse, Lorca aparecerá como un preclaro e inadvertido antecedente. «Si Brecht y Artaud son armonizables, aún más lo son Valle-Inclán y García Lorca, bastante más cercanos de lo que tal vez creyeron ellos mismos. Si Federico opuso la mirada "en pie" y la tragedia a la mirada demiúrgica y al esperpento, ya en éste había mirada "en pie" y tragedia» (p. 163).

Creo que no habrá sido inútil este seguimiento minucioso y casi literal del pensar y del sentir de Buero Vallejo. Sólo he pretendido subrayar —para posibles y tenaces inadvertidos— la singular importancia de estos tres ensayos, ejemplo vivo y próximo de rigor, de originalidad, de pasión objetiva. Y, por si fuera poco, escritos con galanura y con modestia igualmente ejemplares.—*JOSE MARIA BERMEJO (avenida del Manzanares, 20, 1.° A. MADRID-11).*

GERARDO DIEGO, DESDE SUS VERSOS VIVIDOS

Imposible, para mí, determinar una relación generacional entre discípulo y maestro; balizar con signos convencionales la distancia cronológica y literaria que hay desde esa espléndida etapa de los llamados *poetas del veintisiete* hasta esta otra de los años cincuenta,

en que yo me produzco como indudable consecuencia de que Dámaso Alonso dejara escrito *Hijos de la ira;* Vicente Aleixandre, *La destrucción o el amor* y *Sombra del paraíso;* Cernuda, *La realidad y el deseo;* Lorca, *El romancero gitano* y *Poeta en Nueva York;* Alberti, *Marinero en tierra;* Gerardo Diego, *Alondra de verdad,* y Miguel Hernández, *El rayo que no cesa.* Gerardo amariza —que él me corrija si juzga que no debo atenerme a la radical latina— en la poesía, en este mediterráneo denso, donde todo flota con relativa y aparente facilidad, constituyendo una realidad estética e intelectual en la que él va a manifestarse como el más puro y vario de los poetas, asimilando todas las posibilidades en que el arte, como definición de carisma y de riesgo, encuentra su adecuado y mórbido elemento. Para Gerardo Diego navegar en estas aguas donde promiscúan figurones y figurantes, es práctica hacedera, porque la palabra no se le resiste por ningún flanco, tanto si su red la extiende en libre pirotecnia imaginativa como si prefiere ahondar en la comezón con que el hombre —armario de tantos escondrijos— se crispa y grita dejando abiertas las puertas del corazón dolorido entre emociones, pasiones y cabos sin atar, todo lo cual incita a revolver para encontrar alguna cosa concreta y aprovechable. Gerardo Diego navega en este mar de la poesía en el que otros apenas si entramos al sesgo y nadie puede prever su rumbo, porque este poeta no singla en una sola dirección y tampoco es de los que elige la ruta ortodrómica para llegar primero, sino que ciaboga al menor descuido y, cuando parece que se está dejando llevar por la corriente, resulta que viene de regreso de tantas cosas, que no hay puerto que le espere ni pañuelo presto a repentizarle el saludo. Pero acaso le espera Santander, que es un puerto de siempre, como esa casa de uno que se queda con la puerta entornada, la mesa dispuesta, la luz encendida y los recuerdos, como viandas a mesa y mantel, y entonces regresar es una cosa habitual por lo que tiene de sencilla querencia. Que no se diga que en los jardines de Piquío no hay un rincón para enaltecer con intención de futuro al autor de «Mi Santander, mi cuna, mi palabra». No olvidemos que el instinto, para ese *homo ludens* que es el poeta, quizá sea el recurso más eficaz que exista para no quedarse fuera de juego. Después está esa escala ineludible, perfecta y tal vez destemplada por su propia perfección, que es la cabeza. Buena es esa poesía que, naciendo de donde duele —el corazón por más señas— toca después en el noble pretexto en que se izaba el sombrero, que es lo que sirve más para situar que para emocionar. Bien es cierto que los poemas de Gerardo Diego hacen todas las escalas posibles

y no pierden el calor ni el ímpetu cordiales, llegando en perfectas condiciones de uso a las entendederas. Me gustaría dejar aquí constancia de sus principales mundos, sus cacharros metafóricos, sus patrones de corte y confección, sus bártulos, su mesa de taller, su memoria hipotecada por la nostalgia como Dios manda, en ese continuo mirar hacia atrás e ir descubriendo todo lo que, día a día, le ha ido levantando de la tierra hacia las auras más apetecidas. Por ese prodigio de voluntad, de vocación, de disciplina, se encuentra hoy en donde todos le buscamos y le hallamos para admirarle e imitarle siquiera sea en equivalencias estilísticas, estéticas o conceptuales. Quisiera en este homenaje llegar a tiempo, no sólo de situar en su justo lugar mi propia admiración, sino de conseguir en lo posible que aquellas personas en las que Gerardo Diego haya podido influir descubran —descubramos— el conducto, el *viaje* soterrado de su rica influencia. No voy a hablar ahora de su biografía, porque ya la publiqué. Un libro es como una caja que se cierra y se esconde a voluntad de su poseedor, de su lector. Una conferencia es algo más provisional, algo menos rotundo, porque conferenciar es conferir una opinión rápida sin prueba explícita, como sucede en el ensayo orteguiano. No admite, por lo tanto, revelaciones biográficas que en el caso de Gerardo Diego no serían nunca demasiado sorprendentes si no estuviesen ligadas, dentro de su sencillez, a una realidad de creación portentosa en el terreno de la poesía, mejor dicho, en el mar del poema. Gerardo no ha hecho nada demasiado importante para que biográficamente se le recuerde, a no ser que se tenga en cuenta el hecho nada despreciable de que en todo ha sido pródigo: En los hijos, en los versos, en las inquietudes espirituales, que han sido muchas. Porque la circunstancia de que sea un hombre hiperestésico, tímido, enjuto, curioso, solícito, justo, ponderado en su manera de razonar, apasionado en su manera de amar y de gustar el arte, decidido hasta los límites de la audacia y caballero en un sentido que ya empieza a resultar anacrónico y difícil de entender, le hace el más joven de todos los poetas, y cada año que pasa su poesía adopta sistemáticamente la regocijante tesitura del cangrejo que, como diría Ramón, está barriendo para adentro en una loca carrera al origen, a la juventud. En cada actitud se renueva hasta convertirse en sorpresa de su propia sorpresa. Eso ha sido siempre su obra poética: una —enhebrando al desgaire la definición juanramoniana de la poesía— ordenación de la sorpresa. Porque en toda su obra preside un orden matemático. En los libros capitales de Gerardo se encuentran nervaturas impresumibles, lo que hace pensar que aquello que improvisa, con un desdén aparente, lo siembra en la veta más fértil

de su entendimiento. He visto lo que hay en su taller. Sé lo que se cuece en su trastienda. Su vida es sencilla y pródiga. Quizá sea el poeta más consciente de su grupo, el más disperso, pero el menos temeroso de su dispersión y, sin dudarlo, aquel cuya amistad nadie pone en tela de juicio. Es ejemplar el lema de su conducta. Gerardo se pregunta: ¿Para qué odiar o malquerer teniendo el amor tan a mano? Recientemente, y para este homenaje al poeta nuevo que llega joven a este año 1973 que ahora se inicia, me ha cabido el honor de preparar una muestra de sus poemas. Volver sobre sus versos ha sido para mí como escuchar una música amada conociendo las soluciones y la envergadura del tema en que el desarrollo musical se contiene. «Iniciales» se llaman los primeros versos que descubren sus primeros motivos. Quizá en ese *Poeta de veinte años* acaba de descubrir Gerardo Diego el maleficio de Rubén que orquesta cuanto toca. La vida y la obra son en el poeta aspectos de una misma realidad humana, hechos inseparables. Prueba de ello es que sólo la muerte separa la obra de la voluntad de su autor adquiriendo un nuevo apellido como consecuencia de tan definitivas nupcias. Las obras pasan a llamarse *completas.* Raro es el poeta que no se da a conocer íntimamente en su obra. Si no lo hace, es porque desconfía de sí mismo y el poeta que no da fe de sí, que no encuentra apoyatura en su propia naturaleza, es que falla en algo importante. El poeta no suele ser riguroso. No existe método para la poesía. No existe un rigor cronológico para ir abasteciendo los gratuitos devaneos de la memoria. Pero sí existen secretas concatenaciones que van atando mundos de nostalgia o de lejana evocación. Esos mundos se atan por celdillas de luz a través de las cuales se transparenta la memoria. El poeta se convierte de este modo en un ente de capacidad mediúmnica que actualiza irreversiblemente su pasado. Todo lo que está detrás del azogue del espejo es lo realmente importante. Todo lo que, por vía de tangibilidad o proyectibilidad, no se logra es porque pertenece al mundo de lo provisionalmente olvidado. No hay poeta que no haya sido fiel a su ayer o a su distancia con respecto a su campo de acción sentimental. Tiempo, nostalgia, es lo mismo. Una y otra son magnitudes equivalentes. Días atrás me escribía el poeta Jorge Guillén desde Cambridge, Massachusetts, y me decía: «Soy el poeta más viejo de España; ¡ochenta años!». Alberti, que ahora cumple setenta en Italia, ya recordaba en Buenos Aires su *Retornos de lo vivo lejano.* O es ayer o es distancia que pone nuestro presente en esa situación límite de la impotencia mental. Alberti, Guillén, España, tiempo... Y recíprocamente, cuando el poeta Gerardo Diego irrumpe —todavía Cendoya— y hace sus primeras armas,

se muestra irreverente con su pasado porque apenas lo tiene. Todo lo tiene por ganar y aún no ha perdido nada, y la poesía es como una cuenta corriente de pérdidas, un recuento de causas derrotadas. Por eso cuando el joven estudiante de Deusto escribe el *Romancero de la novia*, optando por aceptar el espejismo del amor, ha puesto su primera inicial, su primera letra capitular a ese presente que ya está *pasando*, que ya se ha constituido en hecho lamentable y pasivo, porque ya cuando lo cuenta lo hace en pretérito, como en una terrible lamentación:

Era una noche triste,
una inclemente noche de febrero.

Y cada vez será más hondo y más empecinado ese arte suyo de rebuscar en los repliegues de la emoción pretérita. La tregua la establecerá únicamente con los inmensos recursos de su imaginatividad y de su gran oficio. De un lado, el ingenio. Del otro, un cierto rebelde desafío hacia el poema-adormidera ahormado todavía en los tópicos del Romanticismo o del Modernismo. Una especie de jubiloso pito incivil de San Isidro desconcertando un solo de clarinete:

La Trini tísica, la Trini.
Ya no canta más a Bellini
ni a Leoncavallo ni a Puccini.

O, en otra manifestación de rebeldía, ante la escasa salud de los mortales, una infalible receta:

Versos, versos, más versos,
versos
para los hombres buenos, sublimes de ideales
y para los perversos;

No indica las dosis, pero enumera los pacientes. Un poeta es también unos ojos que van de viaje. Ojos codiciosos que se lo traen todo a casa y que luego lo recrean sobre la realidad de lo vivido en una premeditada deformación estética. ¿Qué ha visto Gerardo en Silos que es capaz de perdurar en su memoria convertido en un asedio de maravillosas direcciones que cristalizan en una lírica y vegetal remembranza? Difícilmente se pueda encontrar en nuestra literatura clásica y moderna una burilación metafórica más indemne y enteriza:

Enhiesto surtidor de sombra y sueño
que acongojas al cielo con tu lanza.

Lanza, chorro de estrellas, devanadera y, sobre todo, delirio vertical en una dirección que no tiene pérdida, sino hallazgo. Todos los mundos de receptividad de Gerardo le producen motivos de expresarse y de darnos su vida y sus sensaciones en el contenido de su obra. Sus concesiones son siempre constructivas. Gijón le sorprende con su mar embravecida y en las tardes grises de luz escasa a lo Piñole se pone a trabajar en un manual. No es un manual de electricidad o de técnica fotográfica, sino de espumas, y los conceptos de este prontuario son el otoño, las nubes, el panorama, la fuente, el camino y la ventana por la que todo, o casi todo, se contempla.

Como contraste con este mar que se mete por la ventana y que todo lo anega, el poeta había ido a parar antes a Soria, en cuyo *destino* —lo intenciono con minúscula, aunque en las cosas del fátum no sólo incide la muerte o los astros, sino el mismísimo *Boletín Oficial,* que proclama irrevocables traslados y ahora edita su Antología— le ha precedido nada menos que don Antonio Machado. Gerardo, como su predecesor en la docencia, en la Academia y en la castellanía adoptiva, se deja vencer por dueros y alamedas y versa en lo que trilla y rastroja:

A la trilla, trilladores,
que Soria es una frontera,
que huele a trigo la era
y vuela la tolvanera
por la Plaza de Herradores.

Llega el momento en que una alondra de verdad se posa en su hombro y le canta el secreto de «La Asunción de la rosa»:

Mírala ya en la luz que se renueva

Y viene en el recuerdo la «Bahía natal» y la «Cumbre del Urbión» y Schumann y Debussy y el tiempo siempre colocando luces y sombras.

La biografía del poeta está insinuada, materializada en sus propios versos. Es fácil leerla en sus versos vividos. Lo que hace el poeta al escribirlos es antologizar sus propias sensaciones, determinándose por aquello que más le conmueve y le afecta. Lo demás no tiene importancia, porque la cotidianeidad no es elemento lírico, sino circunstancia adjetiva que nada o muy poco añade. Lo importante en la vida de Gerardo es su estricto sentido de mirar, de ver, de soñar, de comparar, de equivaler, de escuchar, de entender, en el hilván provisional del sonido, lo que nos entorna y contorna. Lo importante, en definitiva, es ese mar junto al cual se nace, esa vida en la que se

desemboca, ese paisaje en donde uno reposa necesariamente la costumbre de poner en libertad focal esa línea de esperanza infinita que se nos va por los ojos y que tropieza con la cima de Peña Cabarga.

Peña Cabarga, norma humanizada
de mi arte y mi alma en piedra viva.

Lo importante es esa ventana prematura, inevitable, en cuyo alféizar uno se acoda creyendo dominar un mundo de ensoñación, de creación y de ambición que efectivamente está dominando ya con su voluntad ínclita desde los primeros intentos. Es realmente importante estar contemplando, aun sin estar delante, al sabio hermano Sandalio, que tenía siempre tan alta la mirada que apenas podía uno tropezarse no ya con el foco de sus miras, que eran eternales, sino con el eje humano sobre el que gravitaba su bondad. Sí; esas son las herramientas que fácilmente puede uno tropezar sobre la mesa de trabajo del poeta: la nostalgia, la niñez, la mocedad, la fe. Ninguna le ha sido esquiva. Todas las ha manejado a su antojo y ha llegado a su «imagen» con un verbo alarido.

Verbo alarido
verbo rugido

Es un poeta aquel que quiere serlo porque lo siente y lo necesita. Gerardo tuvo esa ventana, ese paisaje, esas Atarazanas resueltas ya definitivamente por la sepultación del agua que le harán exclamar:

Ni ascua ya, ni ceniza ni pavesa;
aire en el aire, luz en el sobrado
de la santa memoria

Ya nada existe. Lo que hay, lo que está, tan sólo *subsiste.* Subyacer es algo que, por definición, presenta un cariz de tristeza inefable que Gerardo recogerá con avidez de muchacho que descubre un nido en la rama. La rama será uno de sus breves poemarios. Gerardo no es un hombre triste, sino más bien un hombre para lo triste. No es tampoco una cerrazón clamorosa, sino una gran rendija de esperanza por la que no sabemos lo que vamos a encontrarnos. Tal vez una nueva Altamira insospechada y telúrica. Su «Elegía de Atarazanas» es la comprobación evidente de que hay algo que el tiempo, la rapacidad de los relojes, no ha podido llevarse. El lugar de intersección de la mirada con esa coordenada que es como estela de gaviota, pista y mensaje al mismo tiempo que ayuda a localizar lo que la mar ha deglutido. Un funcionario de la Administración diría

«lugar de nacimiento», una madre diría «casa» y un hombre atribulado por la obsesión de comprender de dónde viene él mismo, y a dónde va en definitiva, diría el huerto, el orto si era pensador, el nido si era ave lírica. O no diría nada en una síntesis de perplejidad también necesaria y justa. O diría como dice el gran poeta que hoy nos congrega aquí, contemplando lo que fue, que no es:

Nada es ya todo. Viva está mi casa.
Es verdad. No te has muerto. Un ángel pasa
por tus ojos azules, madre, madre.

Y entonces queda claro que en ese no-lugar el poeta está situando una realidad pretérita que gravita inexorablemente en esa comezón de la vida contemplada que es la nostalgia. Santander, ese puerto, ese lugar, cierto, no soñado ni intuido como algo de lo que uno no se siente del todo responsable, esa ciudad marinera como ninguna es la constancia absoluta de Gerardo Diego, poeta que pone en comunicación todos los mundos posibles de la poesía y que nace, para honra nuestra, para honra de España, en Santander.

Hay algo muy importante desde el punto de vista de aproximación peripatética en este homenaje. Y es que sea precisamente Santander la meca del arte durante un mes de ese verano en que muchos de nosotros nos reunimos allí gracias a un tercero en concordia, un tercer programa cultural que traslada sus efectivos a la Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Por eso no nos parece el curso completo si no está en sus programas, en su realidad física o, por lo menos, en el recuerdo, Gerardo Diego. Puede ocurrir que nos comunique sus versos en el claustro de Regina Coeli o puede suceder que el asunto se quede en las meras previsiones del programa, pero no se organizará un curso de arte donde no figure el nombre del gran poeta de Santander. Porque Santander es Gerardo Diego como Rubén es León de Nicaragua. Y aunque sus competidores montañeses son nada despreciables por cierto —don Marcelino, Concha Espina, Pereda, Llano, del Río—, Gerardo es el poeta, el que ha de llevarse el gato al agua, líricamente hablando, con una sapiencia, con una gracia de jándalo, delirante en sus travesuras como El Bosco. Pero antes ha sido capaz de lopear con tan buena andadura como el autor —*musa musae*— enamorado de Violante. Santander es mucho para nosotros, para los contumaces del curso de arte, pero lo es más para el muchacho que se cría en ese barrio expendedor de vituallas y de ropa hecha de franelas y felpas, en ese mundo abigarrado y rico en sorpresas que Simón Cabarga ha sabido censar con fidelidad de

gran cronista, en donde se ensartan las cadenas de peleles plateados reflectantes, que traducidos al lenguaje de la nostalgia, encabezan aquellos versos:

Peleles, peleles.
Cuelgan ahorcados peleles
de escarnio y trapos
sobre un oleaje de raqueros,
y la flor de barcos y cuarteles.

Dice Gerardo que «por la cuesta sube Solana / para pintarlos en su casa luego». De todas estas ráfagas que aderezan la memoria en la imaginación infantil, se aposenta el pincel de Solana, que es un pintor de mundos reservados al asombro. Los niños tienen la palabra. Gerardo tiene la palabra y la cuna en ese Santander que, grano a grano, engasta en ese montaje que le procura la memoria. De su libro entrañable y bello donde ensalza su vida y su tierra, su recuerdo y su mar, los poemas de los juegos parecen más hermosos si se desmenuzan uno por uno como tratando de encontrar en ellos un mundo que se pierde, pero que la gracia del verbo lo rescata, lo tiene, lo deja convertido en aro de cósmica solución. Un aro como ese que ha perdido el niño en la «Cuesta de Gibaja»:

Por la cuesta de Gibaja
el aro rodando baja.
Por la segunda alameda
el aro redondo rueda

En esos versos, en otros como ésos, está derramada la vida de Gerardo Diego que moja y refresca la memoria de esa ciudad tan croma y marinera que es Santander, donde todavía su nombre de gran poeta no tiene, hoy por hoy, un monumento, una calle, que honre al más preclaro y distinguido de sus hijos. Aleluyas mínimas, estrechas, que caben en los mínimos bolsillos de pelele de la imaginación, del recuerdo. Qué curioso es ese procedimiento mediante el cual es posible ir decorando a golpe de nostalgia una sencilla elucubración verbal, como estas sutiles aleluyas, como esos sencillos peleles recortados en guirnaldas de papel de estaño, como esos sencillos y primarios comercios de gente de boina y cachaba, o de fardo y cuévano, donde todo está latiendo como pececillos vivos, de plata de imposible aleación como no sea en el seno de esas aguas que han sepultado definitivamente las viejas Atarazanas donde un día de 1896 nació el insigne poeta Gerardo Diego.—*JOSE GERARDO MANRIQUE DE LARA (Apartado de correos 50.244. MADRID).*

NOTAS DE ARTE

FRANCISCO BORES: TERNURA Y POESIA EN UNA PLASTICA GEOMETRICA

Al margen de unas breves apariciones expositoras y de la cotización de algunas obras en subastas, el nombre de Francisco Bores, gran maestro de la pintura española, recientemente desaparecido, sonaba a extraño a muchos, que se consideran conocedores de nuestra pintura contemporánea, sin que la extrañeza tuviera otra razón que una prolongada ausencia.

Casi todas las fechas en la vida de Bores están relacionadas con momentos cruciales de nuestra historia y nuestra cultura; particularmente su nacimiento en Madrid en 1898, momento de la liquidación de un gran poderío político y de la manifestación de una generación que revisa críticamente los supuestos del ser y del sentir de España.

Como ha señalado Jean Grenier, desde su nacimiento Bores está relacionado con esta liquidación y con estas esperanzas. Su padre, que había sido gobernador de Filipinas, donde se había casado con la hija de un ingeniero madrileño, constructor del puerto de Manila, vuelve a una ciudad en donde la prensa, la literatura y el arte están insinuando tiempos nuevos, y es en Madrid donde viene al mundo el pintor.

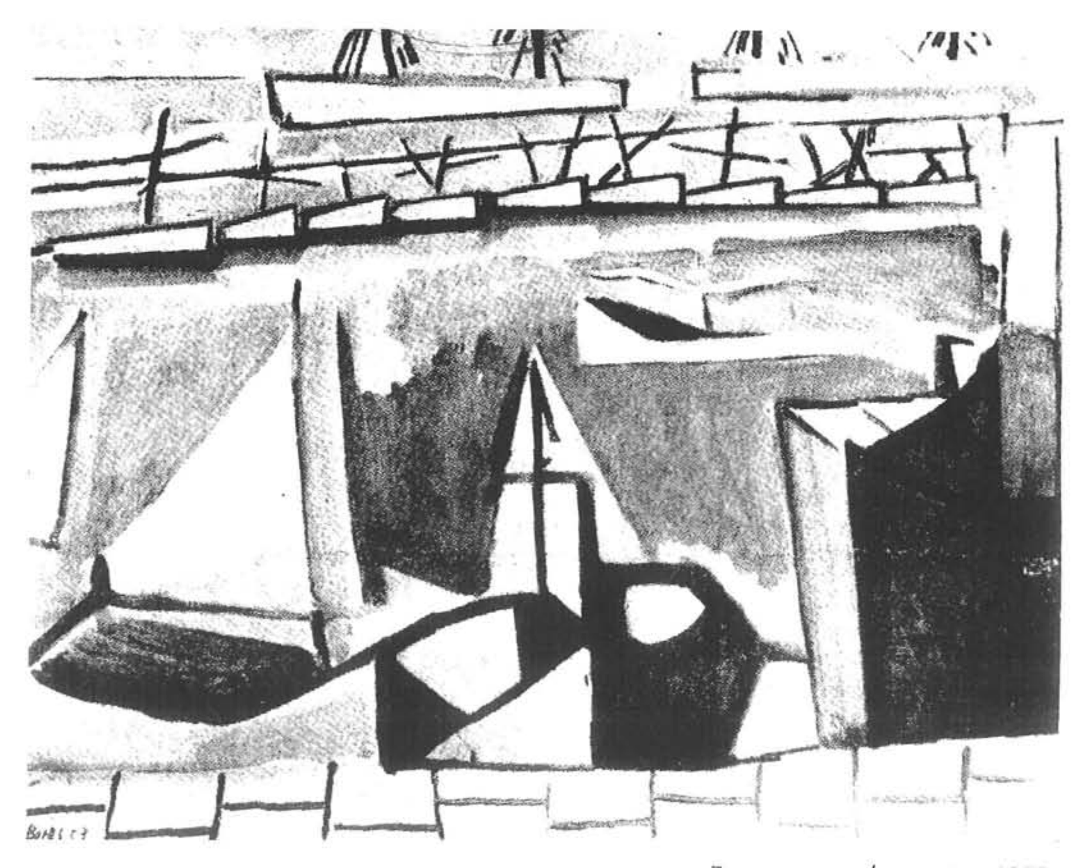
Como en otros muchos pintores de su época, los primeros años de residencia en Madrid determinan en Bores el descubrimiento de una vecindad, a la vez hermosa e inquietante, la del Museo del Prado. Después de llevar a cabo estudios de ingeniería y de derecho, que fueron como un paréntesis burgués antes de la consolidación de su decisión, dato característico de casi todos los pintores de la época, cuando pudo dedicarse totalmente a la pintura, el Museo, que había encontrado en los años escolares fue la ocasión en la que Bores llevó a cabo una serie de copias de los grandes maestros, sobre todo de Velázquez, que ya denotaban en esta subordinada función artística el talento de la que había de ser una de las grandes figuras de nuestra pintura.

En los años de la guerra del 14, Bores participa en los movimientos ultraístas, precursores en la plástica y en la literatura de la renovación, que habrá de producirse. En 1922 sus dibujos ilustran revistas y poemas de esa tendencia.

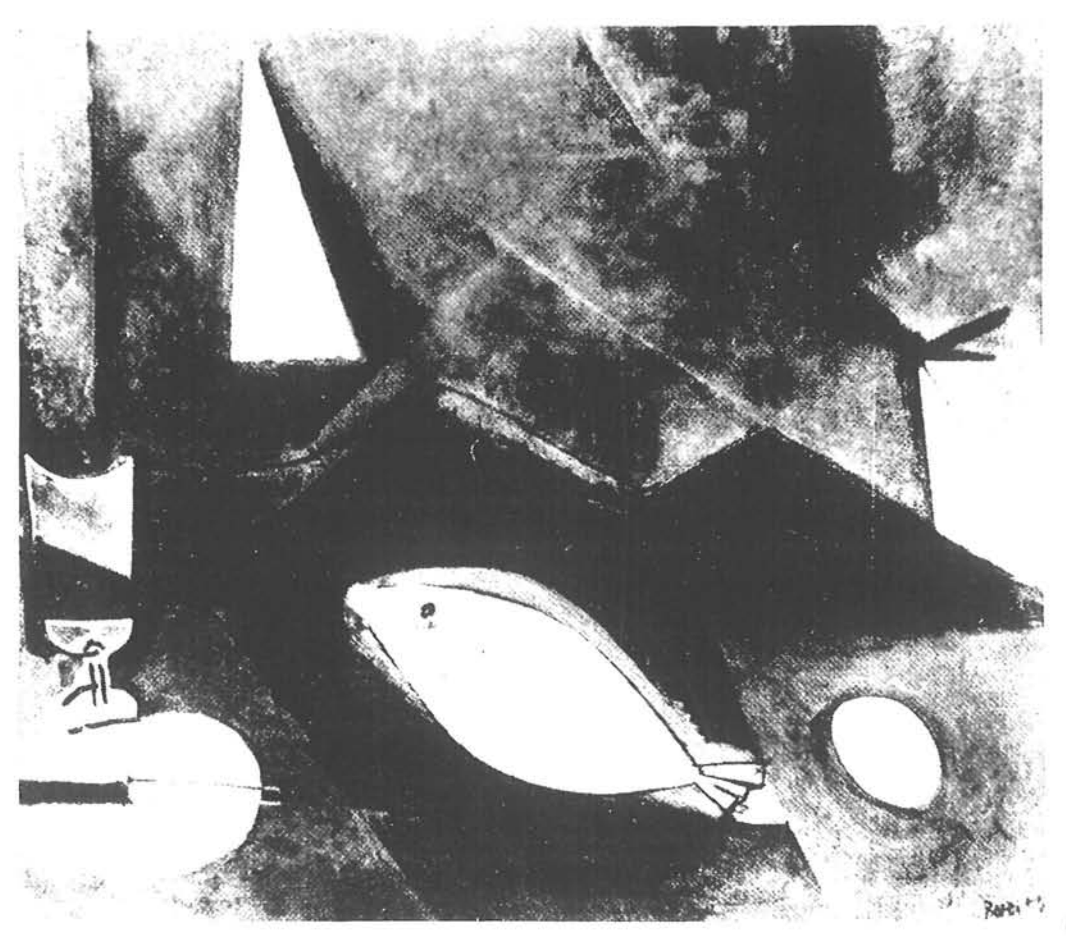
Tres años después Bores traslada su residencia a París, donde ya se encontraban Juan Gris, Miró, Cossío y Viñés, figuras españolas



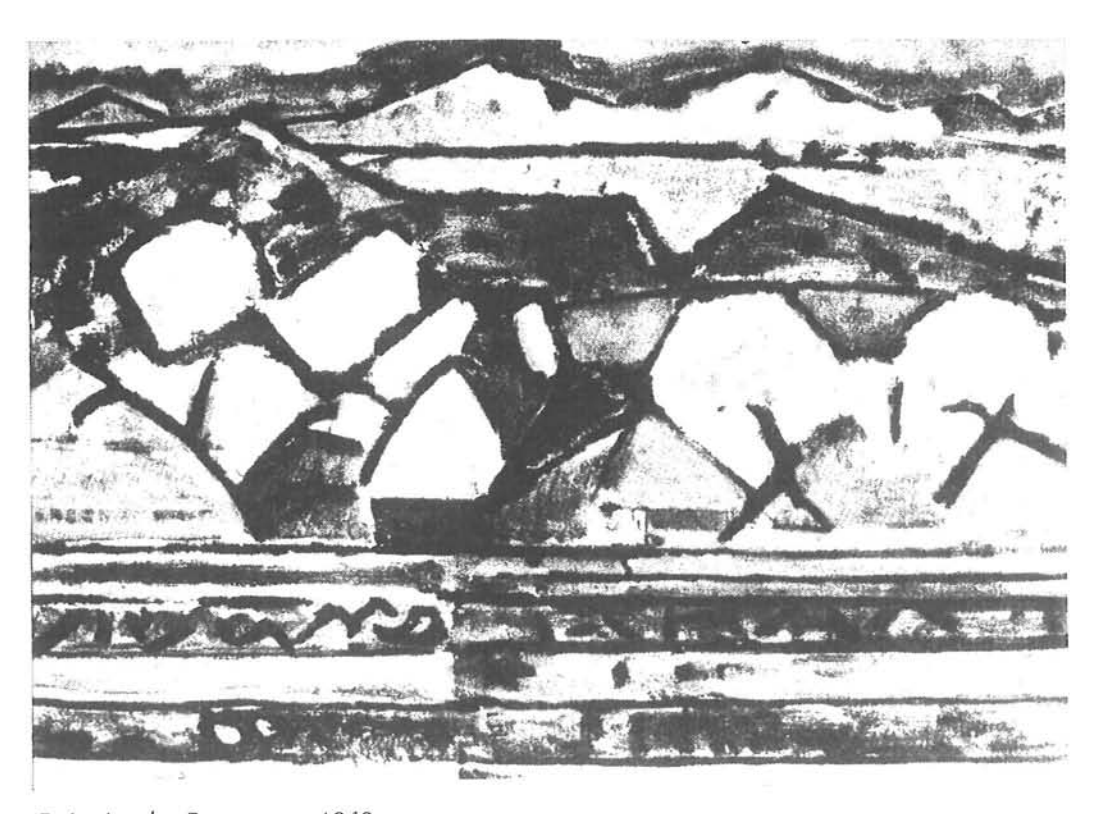
Francisco Bores



Barcos en el puerto. 1953



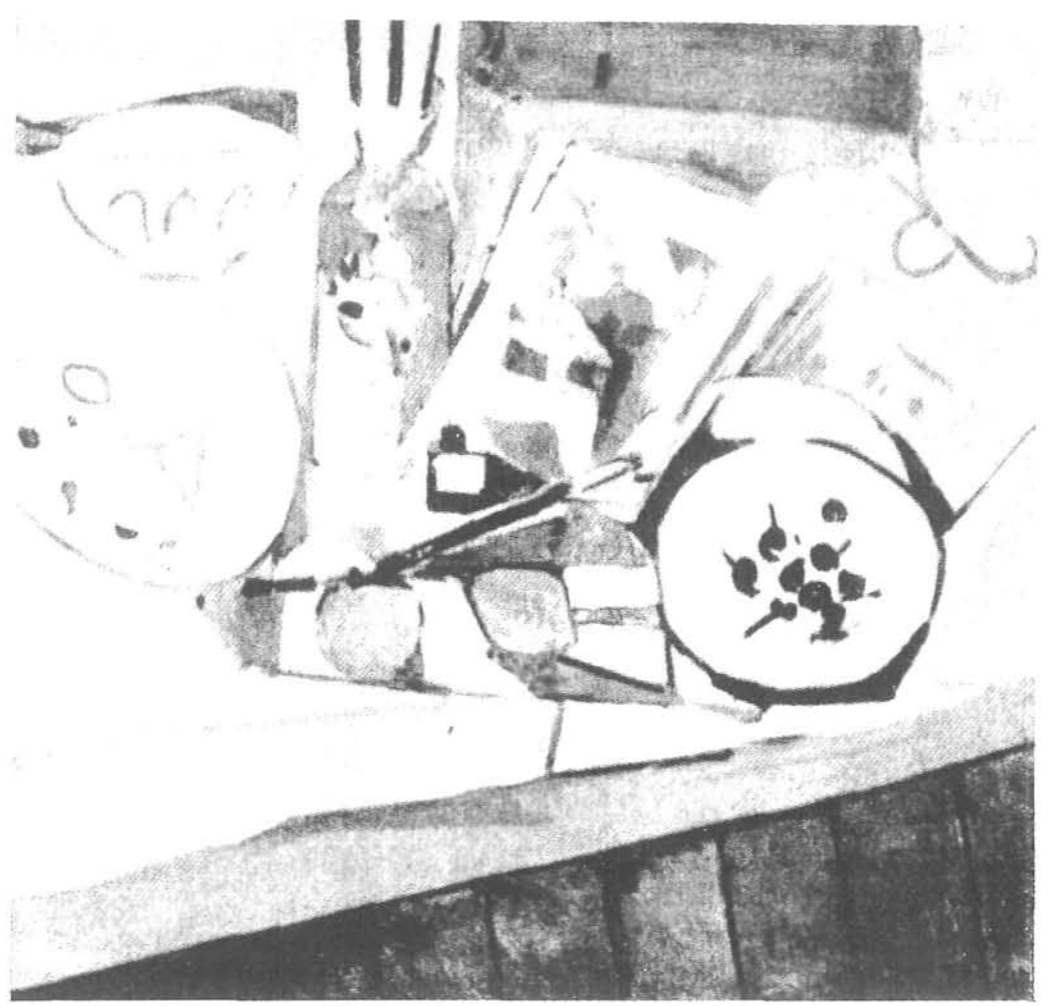
Naturaleza muerta del pez blanco. 1954



Paisaje de Provenza. 1949



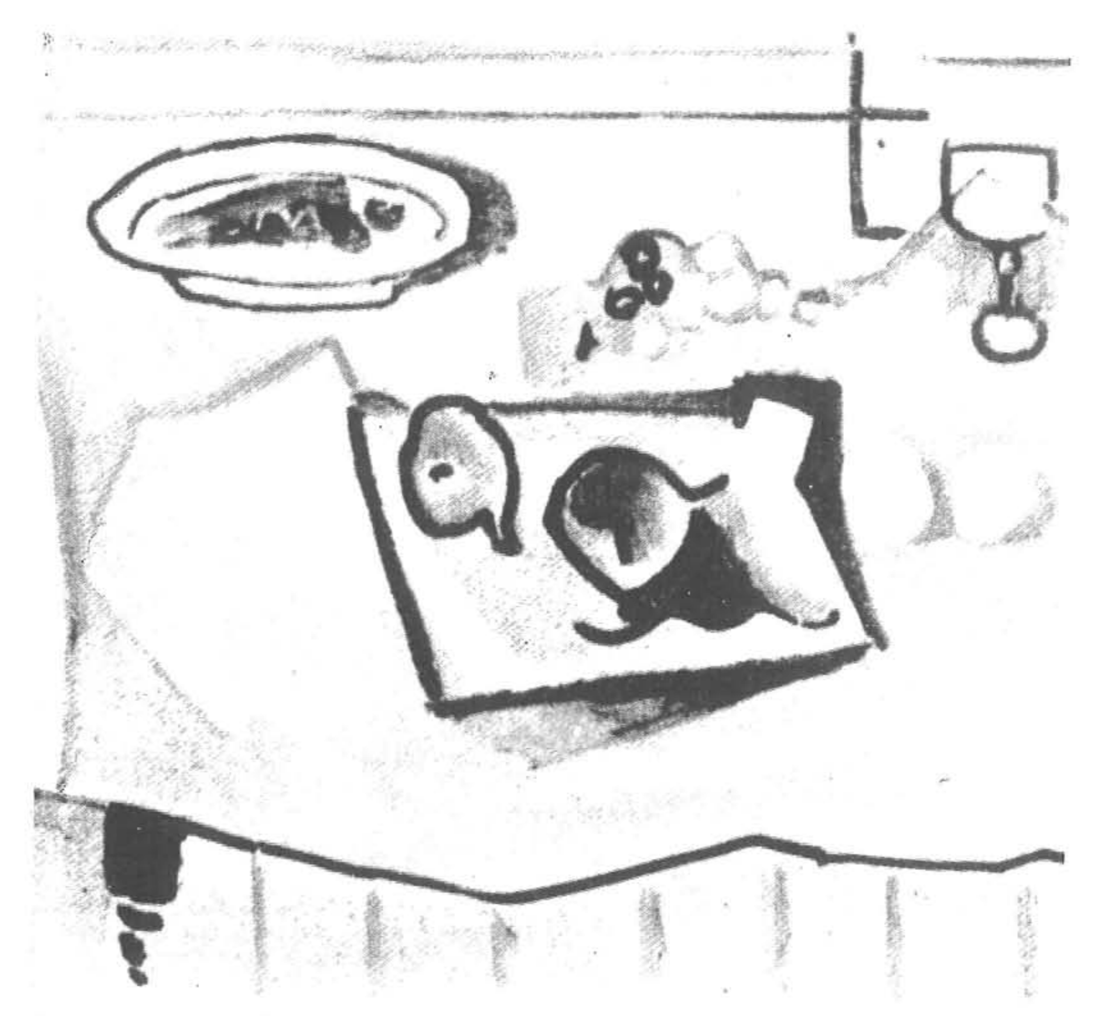
Interior campesino. 1952



Naturaleza muerta con acuarelas



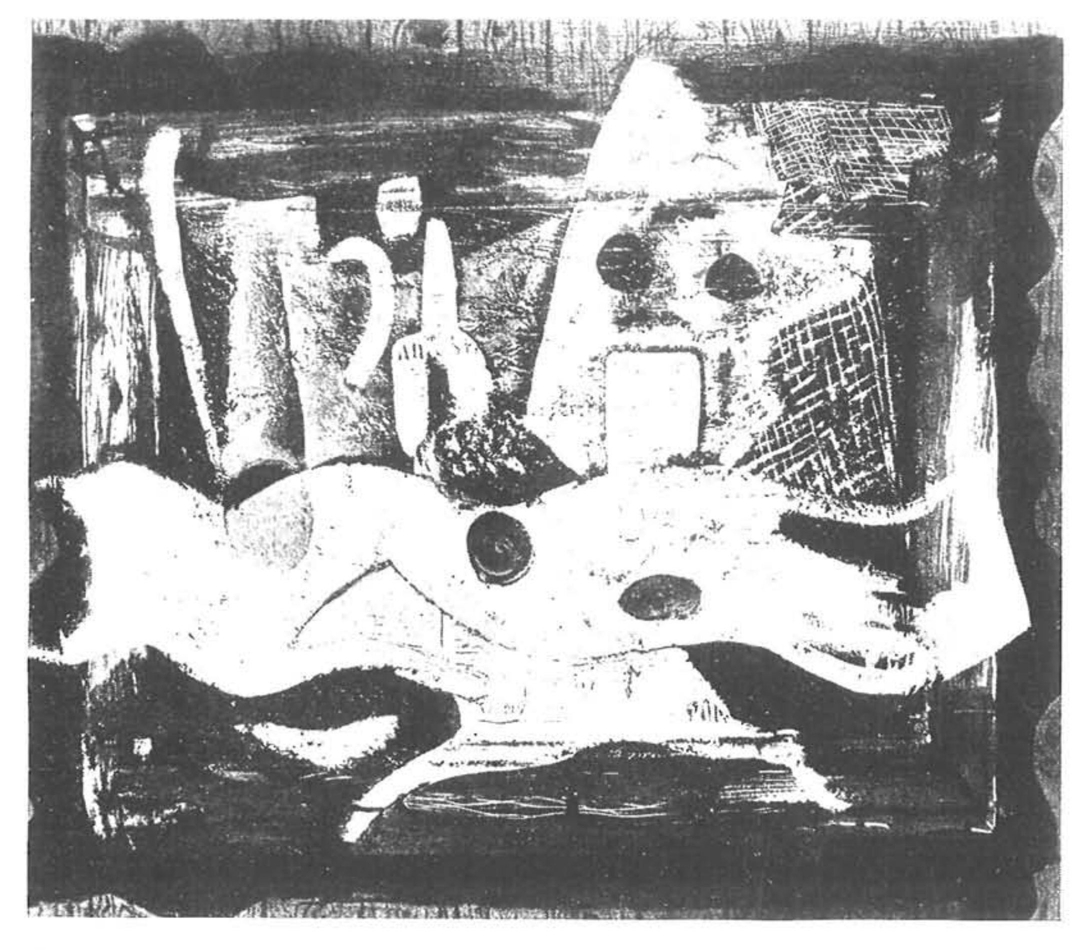
La costurera. 1935



Composition sur fond blanc. 1950



Niña con cerezas. 1945



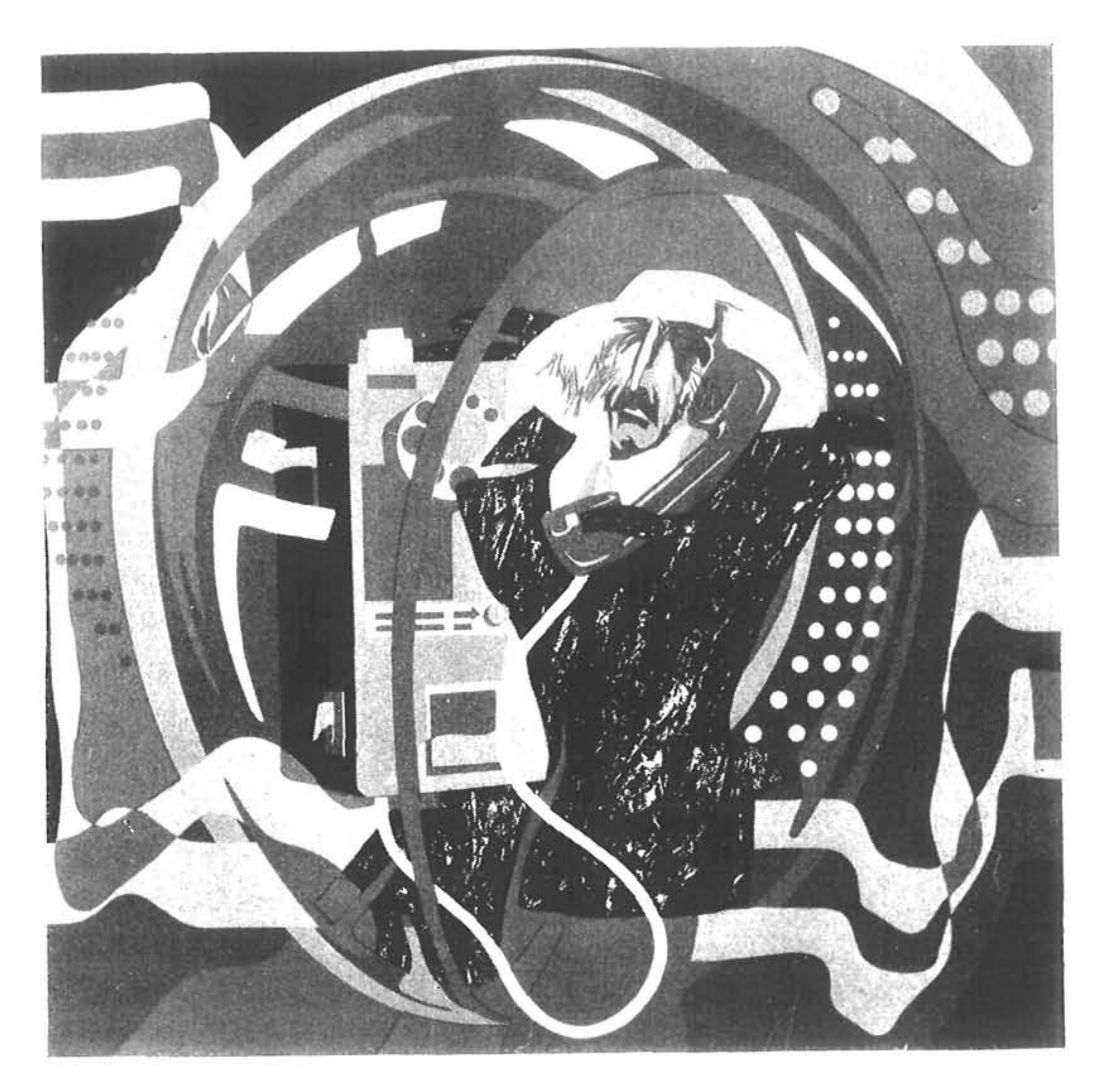
Pintura. 1926



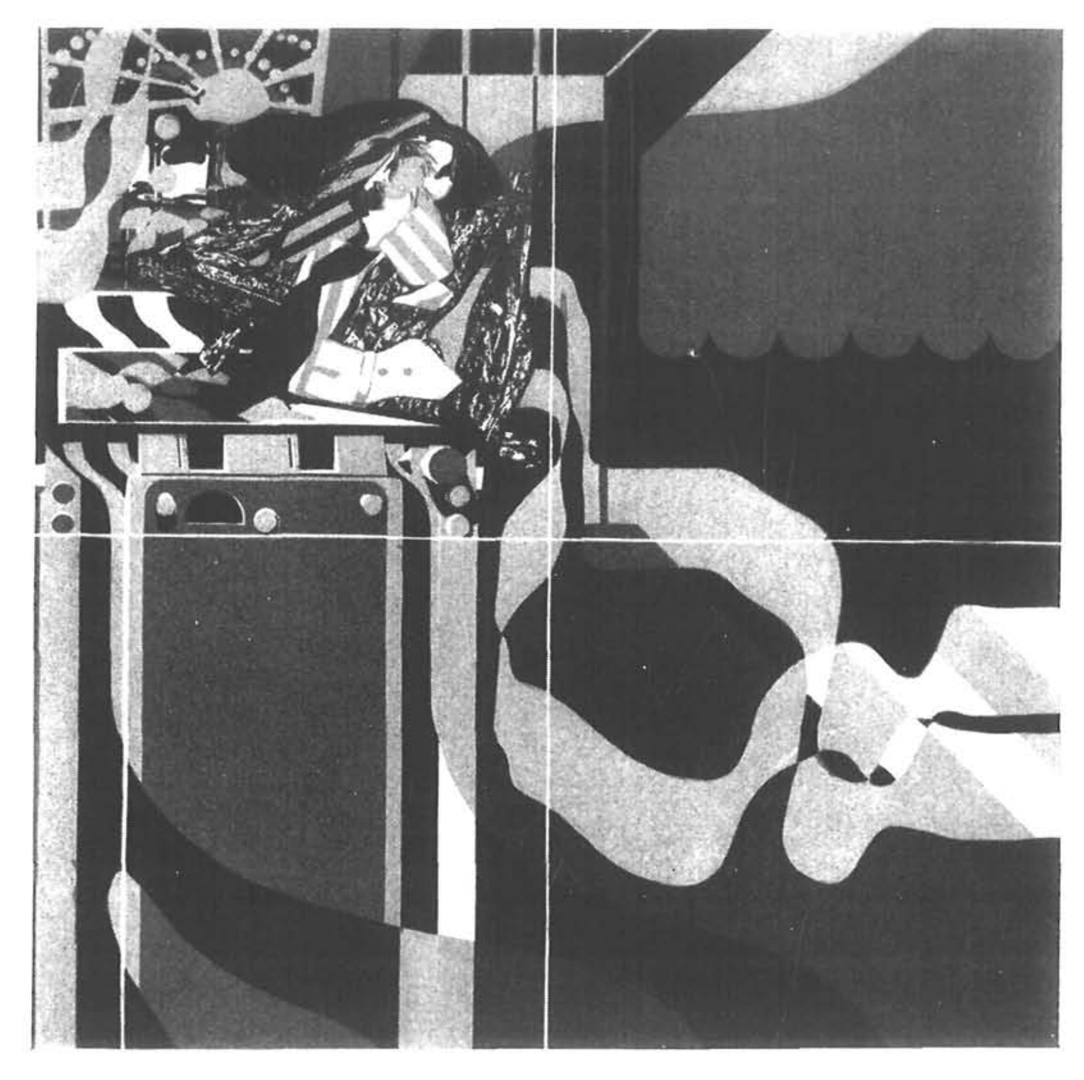
Eugenio Chicano



Disc-jockey (acrílico). 1972



Telephone (acrílico). 1972



Flipper (acrílico). 1972

de la pintura que, con Picasso, estaban dando aliento y sentido a la renovación plástica desde los primeros años del siglo.

En 1927, expone una serie de obras que se encuentran entre las dos importantes tendencias que los españoles estaban desplegando, el cubismo y el surrealismo, caracterizadas por un espíritu vivo y dinámico y por un sentido de la destrucción y de la anarquía, de los que la pintura española de la época presenta manifestaciones vivas y significativas. Pero desde estos comienzos, Bores se caracteriza porque este desorden no es sino el contrapunto de una disciplina libremente aceptada, y su anarquismo es la expresión de un ideal individual, generador de un nuevo orden.

Por otro lado, existe en la obra de Bores el eco de la audacia y la intransigencia que caracterizaron los primeros tiempos de la gran revolución artística de principio de siglo, y que en su época ya se encontraba notablemente más sometida a una actitud moderadora. Bores, pintor de la segunda generación española de la escuela de París, se encuentra con que Juan Gris, once años mayor que él, y Picasso, diecisiete años mayor, han cumplido por sí mismos la tarea de consolidar una juventud permanente, cerrando de esta manera los caminos que en sus comienzos parecían estar abriendo y que en realidad quedaban sometidos a los condicionamientos de su experiencia personal.

No es sólo éste el obstáculo que se levanta delante de un artista como Bores, cuyo propósito fundamental es llevar a cabo, en el interior de las conquistas del cubismo y sin renunciar a los supuestos de una experiencia personal y una búsqueda congruente de una expresión propia, sino que también se encuentra determinado por el surgimiento de la experiencia abstracta que a su lado representa una fuerte tentación y una amenaza para la firmeza de su disciplina.

La trayectoria de Bores, a través de una serie de exposiciones en las galerías Percier, Rossenberg, Vavin-Raspail, Kahnweiler y Luis Carré, significa a la vez una continuidad en la fidelidad a la enseñanza de sus maestros y una reacción nunca violenta, pero siempre evidente contra ellos. Esta fidelidad y esta reacción forman un doble haz de tensiones, que explica, con más claridad que cualquier otro movimiento, el significado y el sentido de la pintura de Bores.

Sus predecesores y los que Bores había aceptado como maestros inician, a partir de Cézanne, un retorno a los fundamentos de toda actitud plástica, proponiendo una visión del mundo que se separaba a la vez con la visión plana de la Edad Media y con la perspectiva en

profundidad del Renacimiento; por el contrario, la «Nueva Visión» predeterminaba una perspectiva, que avanzaba hacia el que miraba el cuadro en lugar de alejarse hacia un punto de huida, en donde convergían las horizontales, convirtiendo así al espectador en intérprete de la acción que el cuadro suscitaba, narrando la desintegración de la torre Eiffel, que proponía Delaunay, o atropellado por los ciclistas de Leger. Una serie de elementos, triángulos, cubos, trapecios, pirámides, formaron el sistema de esta reconstrucción.

Tomando como punto de partida esta subjetivización de la perspectiva, Bores en sus primeras obras de París intenta hacer estallar los objetos, llevando a cabo una composición a base de superficies negras, brillantes y mates, y de superficies ocres, en las que se ve el eco de la pintura tradicional española, que proporcionan con sus diferencias de planos la ilusión de una urdimbre textil, o de un *collage.* Posteriormente, el artista se aplicó a representar diversas formas y objetos en movimiento, pero rehuyendo en cierta medida el concepto de participación que el cubismo tradicional ofrecía y sustituyéndolo por una modalidad más barroca y, al mismo tiempo, más de acuerdo con su temperamento. Mientras que la dinámica de los maestros cubistas tiende a la participación y se evidencia por un movimiento de huida hacia el espectador, Bores subordinaba sus temas a un movimiento de expansión, dulcificando la dureza de los elementos geométricos básicos y escapando a la exigencia de las paralelas y a la concepción estática de las formas.

Entre 1929 y 1930, a partir de unas vacaciones en Grasse, el pintor se inclina hacia temas más realistas, paisajes, naturalezas muertas, jugadores de cartas en donde las figuras indicadas por trazos esquemáticos son captadas en violentos efectos de luz; esta primera mitad de la década de los treinta produce obras que acreditan una de las grandes personalidades de la pintura contemporánea, en su concepción amplia, desplegada y armoniosa, en lo que ha señalado Grenier: «La toma de contacto con una naturaleza reencontrada amorosamente» y «La plena originalidad hecha de una nueva interpretación poética, de la geometría».

De 1933 es su pintura *La mujer al piano.* De 1934, *El ensayo,* que se encuentra en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. De 1935, *La costurera,* de una colección privada londinense, y *La merienda,* del Museo de Goteborg.

En algunas de estas obras se acentúan los efectos fantásticos, insinuándose una serie de investigaciones gráficas, que van a presidir sus grandes hallazgos plásticos de la década siguiente.

Pero el punto fundamental de esta etapa en la obra de Bores nos remite a las consideraciones espacialistas; el hecho de que la geometría pueda aportar algo a la poesía, tanto como a la plástica o a la elocuencia, es sin duda alguna evidenciar una puerta abierta al arte contemporáneo. Si, como afirmaba un pintor del siglo XIX: «El genio es el arte de coordinar las relaciones», la coordinación puede operarse de varias maneras, poniendo toda la concepción plástica al servicio de una dimensión o de varias de ellas, y en este sentido el propio Bores afirmó: «Organizo mis composiciones alrededor de algunos centros de interés, a los cuales subordino los restantes elementos, buscando determinar una síntesis semejante a la que se opera en el ojo cuando concentramos nuestra visión sobre un punto determinado, que percibimos de una manera más neta que los elementos que la rodean, es decir una síntesis análoga, a la que corresponde a un solo momento visual. Busco por este camino dar una sensación de espacio más amplia y más intensa». Si recordamos lo que Laszlo Moholy-Nagy afirma en su libro de 1929 *La nueva visión,* relativo a la definición de un espacio desde el establecimiento de un repertorio de relaciones, veremos en qué medida la coincidencia de dos artistas distintos de nacionalidad y de residencia parece indicar la presencia de unas ideas que surgen en distintos medios y concepciones paralelamente.

Para Bores, la concepción del espacio es un determinante fundamental en la pintura, pero no es la totalidad de la pintura; a diferencia de Arp, no busca una posibilidad de armonías, sino una sensación de verdad, y sobre todo el establecimiento de una disciplina, por la que la mirada del artista, una vez ejercitada en una primera visión, le permite prescindir de los modelos y crear composiciones imaginarias, en una búsqueda de la espontaneidad y la sinceridad que caracteriza los esfuerzos artísticos válidos, y que cada artista emplaza en donde le parece más útil.

Bores caracteriza con mayor firmeza su orientación propia, cuando aceptando la herencia de sus antecedentes afirma: «He querido reaccionar contra la estética cubista mediante composiciones centrífugas, que dan una mayor importancia a la luz y a la atmósfera, conciliando la sensación de convexidad con la de lejanía, y dando así un espacio abierto, una respiración al cuadro». En este sentido, se plantea el problema de por qué la geometría, después de haber dado posibilidades de llenar el cuadro, de subjetivizarlo y hacerlo susceptible de una pluralidad de expresiones, no puede proporcionarle ese aire indispensable a su «respiración», que señala Bores. Es evidente, y éste es uno de los descubrimientos importantes del artista madrileño,

que en la pintura existen otros muchos supuestos y relaciones que los que han preconizado los cubistas, y es sorprendente apreciar que el espacio pictórico creado por Bores tiene fundamentalmente de original la afirmación de la importancia del vacío, el espacio exento de figuras, que se hace más importante que el dedicado a la representación, lo mismo que los intervalos que separan las formas toman mayor importancia que las formas mismas, haciendo que las ausencias en pintura, como en literatura, se hagán más importantes que las presencias.

Este sentido del espacio da a una gran parte de la obra de Bores una falsa apariencia de boceto o de inacabado; la proposición de un mundo que realiza el pintor ha renunciado deliberadamente a una consistencia visible, su arquitectura está hecha de sugerencias, la unidad se asegura por el reparto imparcial de la luz y no por el equilibrio de las masas y de los volúmenes, es el conjunto lo que cuenta y que da el acento a los detalles, y este conjunto puede prescindir de la simetría, ya que está predeterminado por una estrategia de la visión, su centro lo fija, lo que se ha mirado en un primer momento y alrededor de ello todo se organiza, mediante un sistema que trae al arte moderno los descubrimientos del instantismo español de finales del siglo XIX.

Ya hemos señalado la validez de las investigaciones gráficas de Bores, que se acentúan unas veces, cerrando las formas mediante una gran imaginación aplicada a una doble tarea de la línea, por un lado volviendo a un realismo simplificado, como en el cuadro *Desnudo en pie,* de 1948, por otro utilizando una observación familiar y directa de lo íntimo y lo próximo, como en el cuadro *Entorno azul,* realizado en 1955 y perteneciente al Museo Nacional Francés de Arte Moderno.

A lo largo de la década del sesenta, Bores va identificando cada vez más técnica y sentimiento; su arte se hace más transparente, sus colores definen un repertorio de calidades que permiten percibir tras el objeto lo que éste aparenta ocultar; las figuras humanas se estilizan cada vez más, desprovistas de este carácter opaco que las hace fuente de la sombra y que en gran medida caracterizan la existencia terrestre. El dibujo deja de ser descriptivo y se introduce en un sistema elíptico; los objetos se desencarnan, se destemporalizan, pierden cualquier perfil local; colores y líneas adquieren su función para salvar la unidad de la composición. Nada es abstracto, todo es real, pero real en otra parte, en otro sentido o en otro cuadro de valores. En otra parte, en el mundo hacia el que el pintor realiza sus sueños.

Hacia el fin de su vida el artista culmina otra de sus grandes respuestas, la de la utilización de la materia. En sus primeros años, Bores buscaba un fondo que imitaba la materia de la piedra sobre la que se desplegaban los trazos negros de los grafismos; más tarde, va definiendo cada vez más dos planos diversos, uno opaco, otro transparente, interponiendo la luz en la materia, como en otro tiempo lo hizo el arte del vitral gótico.

Por este camino surge el sentimiento de ligereza que da la pintura de Bores, y la dimensión de libertad que su contemplación proporciona. Desde un estudio visual indispensable para fijar los tonos verdaderos y justos, prescindiendo de modelo, pero comportándose como si el modelo estuviera delante, su pintura establece un hilo conductor entre lo real y lo imaginario, conserva, lo mismo que Juan Gris, un contacto con el mundo visual mediante la utilización de elementos apropiados para facilitar la incorporación del espectador al cuadro, y al mismo tiempo el carácter aéreo de su materia le permite sugerir un ambiente poético, un entorno inefable, que envuelve y transfigura lo que está representado.

El propio Bores afirmó, a propósito de su manera de componer, que, si bien dedicaba una gran importancia a las cuestiones de orden físico, materia, color, línea, esto era en la medida en que la justeza de las relaciones que se siguen de la verdad óptica permite llegar al placer del ensueño, sin hacer en ningún caso nada gratuito. Por ello Bores cambia la dureza del cubismo en ternura, la geometría en aliento poético, la línea en sugerencia y el color en sueño, y nos deja una obra que evidencia un evangelio de fluida pureza, de difícil sencillez, una relación cuya última coordenada no está ya en la precisión técnica, ni en los deslindes cromáticos ni en los conceptos espaciales, sino en el descubrimiento constante de la magia, que guarda el encuentro con lo cotidiano.

LA PINTURA DE EUGENIO CHICANO

Eugenio Chicano, nacido en Málaga en 1935, plantea su obra pictórica en una posición fronteriza entre el *pop art*, el surrealismo y la crítica social, moviéndose dentro de una temática muy personal y realizando hallazgos cada vez más felices.

Desde hace unos años ha cambiado su residencia a Italia, donde su arte se ha ido haciendo más amplio de perspectivas, ha ido ganando en profundidad conceptual y constituyendo un repertorio de planteamientos de gran validez estética.

Lo que Chicano realiza es, principalmente, una crítica objetual de la sociedad de consumo, llevada a cabo desde los propios supuestos en los que ésta descansa, desenvolviendo unas imágenes acuñadas o al menos rectificadas en la iconología publicitaria y presentando al lado de ellas unas figuras precarias que parecen limitadas y atacadas por la tremenda fuerza de los poderes económicos de su encadenado de su alrededor.

En 1973, Chicano ha celebrado dos exposiciones: una en Milán y otra en la Galería Sem, de Madrid. En ambas ha demostrado las posibilidades de viabilidad de su expresión en dos niveles tan diferentes como son la obra gráfica multiplicada y la creación de gran tamaño definida por una cierta vocación monumental.

En ambas instancias, Chicano demuestra su sentido innovador del color, su concepto de la composición, que a veces se mueve en límites de absoluta arbitrariedad y su facilidad para dar una interpretación típica a los temas de nuestro tiempo, al consumo masivo, al bienestar estereotipado, a la polución y, en general, a todos los elementos de un mundo que se autodestruye.

En ocasiones, la pintura de Chicano busca un camino de los símbolos, estableciendo imágenes laberínticas, enseñoreadas por los objetos y en las que la figura humana es siempre un elemento desalojado. En otros casos, es una transcripción real del aparato de consumo, del televisor o de la motocicleta la que constituye el principal protagonista del cuadro; desde estos planteamientos, a pesar de los colores un tanto estrepitosos que pueden producir una apariencia de falsa alegría, la pintura de Chicano presenta un contexto trágico que no niega ni contradice, en el que queda evidenciado lo que su crítica tiene de amarga postulación por la condición del hombre.

La pintura de Chicano es, principalmente, una plástica dinámica; para ello los colores muy vivos se ordenan en ocasiones de forma que produce impresiones semejantes a las del arte óptico, dando la sensación de que no nos encontramos ante una realidad representada, sino frente a la propia estructura de la realidad.

En conjunto, la obra de Chicano significa una de las experiencias más originales, de más acentuados perfiles estéticos y, paralelamente, dotada de un sentido narrativo y crítico que le dan significado de obra mayor en el horizonte de nuestra pintura.

La trayectoria de Eugenio Chicano es la típica de un revolucionario de la pintura que parte para su tarea renovadora de una rigurosa formación académica, primero en la Escuela malagueña y después en la Escuela de Bellas Artes de Roma. Esta formación ha sido

contrastada con una serie de experiencias que recorren aspectos diferentes de la comunicación visual y de la utilización de la actividad plástica como un elemento básico en la producción y difusión de mensajes.

En este sentido, ha trabajado como escenógrafo del grupo Los Amigos del Teatro en el Conservatorio de Málaga, tarea que ha realizado desde 1955 hasta 1958. En el mismo orden, ha fundado diversos grupos artísticos, que en un momento determinado han sido los elementos promotores de una transformación en la mentalidad juvenil y de una reordenación de las actividades artísticas de su ciudad natal: Málaga.

En esta trayectoria, su desplazamiento a Italia, primero llevando a cabo sus estudios en Roma y realizando muestras personales en diversas ciudades; más adelante, trasladando su residencia y participando activamente en casi todas las actividades de innovación estética, tiene para su expresión y su formación un carácter decisivo desde que a principios de la década del setenta comienza a trabajar en Italia de manera definitiva. En esta época su pintura se hace más amplia, más exuberante en el despliegue de la línea y del color y, paralelamente, más activa en los condicionamientos de una composición que a lo que aspira fundamentalmente es al establecimiento de unos niveles de mentalización. Cuidadoso dibujante y dominador de todas las técnicas, Chicano sacrifica deliberadamente detalles e incluso planteamientos de línea o de composición al conjunto total, al despliegue iconológico, en el que viene señalando algunos puntos de referencia que no se basan en propósitos expresivos, sino en una concepción total en la que cada obra está comprendida como un mensaje.

En la época de la obra multiplicada en la que las artes de estampación prodigan, repiten y proliferan la creación pictórica, Chicano, artista de su tiempo, no desdeña esta posibilidad de ilimitada ampliación de los factores comunicativos y, por el contrario, desarrolla, a partir de las concepciones de sus cuadros, que adapta y modifica para mejor plantearse la realización serigrafiada, una serie de obras, en las que están presentes los mismos aciertos y perfiles que caracterizan su pintura.

En esta doble instancia de obra única y múltiple, una característica viene a predominar sobre todas las demás: el dominio del espacio, que permite, a partir de disposiciones nunca convencionales, la presentación del cuadro como una forma pura y típica de plasmación de un mensaje objetivo, de un auténtico reportaje en el que la

decisión crítica y el sentido trágico de la realidad no sólo son fácilmente advertibles, sino que incluso llegan a producir en el espectador una sensación de inquietud.

Aun cuando en algunos casos una figura adquiera en estas obras papel protagonista en general, nos hallamos ante una plástica sin personajes, en la que de manera deliberada se omiten los rasgos de la fisonomía para desplazar los valores referenciales a elementos que enuncian la masificación, el consumo o la incorporación cotidiana de parciales tecnologías. El personaje en la obra de Chicano no es el hombre, sino su entorno exacerbado; la tienda en la que se adquiere la estridencia masificada del vestido o del adorno; la exclusión precaria a un recinto de verde, cobijado en un resquicio de la autopista, la playa bajo el tumulto de gentes y máquinas, la estación de servicio, el vehículo; todo ello visto desde el prisma deformante de la premura, como podríamos habernos informado de ello en una mirada distraída o advirtiendo el reflejo de su acumulación de imágenes sobre la luna de un cristal.

Por extraña paradoja, cuando sus figuras, en vez de aparecer solitarias en los cuadros, van acompañadas, la dimensión de inexorable soledad se hace más evidente, una y otra figura, el hombre que utiliza el ascensor o el que guía sus mecanismos, se encuentran tan separados, tan solitarios y encerrados en sí mismos como si nada pudiera acercar su humanidad, como si la máquina, sus pulsadores y sus indicadores fueran el único dato en común entre las dos personas.

En el planteamiento de estas coordenadas, no falta en la pintura de Chicano la apertura a un mundo mejor, más esperanzado, más fraterno algunas veces, gestos que son casi reclamaciones de estas figuras casi sin rostro, nos lo demuestran por un instante la evidencia de una humanidad apesadumbrada en un horizonte de insuperables condicionamientos, gana no sólo en vigor expresivo, sino también en la insinuación de una insoslayable ternura, porque el mundo de la mecanización y las masas, del conmutador y de la fuente energética, es también el pequeño cosmos del hombre, de su esperanza y su aspiración.—*RAUL CHAVARRI (Instituto de Cultura Hispánica. Ciudad Universitaria. MADRID).*

LA LITERATURA DE CIENCIA-FICCION EN MEXICO

En otras épocas, bocetos sumamente persuasivos para una sociedad mejor se expresaban en la literatura utópica. El traslado a otro tiempo o civilización le permitía al satírico objetivar sus teorías de la sociedad perfecta para condenar por implicación las características correspondientes a su propia sociedad. Algo parecido a este propósito sirve en la época moderna la ciencia-ficción. En un mundo que se caracteriza por la innovación constante, la utopía socialmente constructiva necesariamente mirará hacia el futuro. Y la calidad de ese futuro será determinada mayormente por los tremendos adelantos logrados en la tecnología científica y su efecto sobre la vida humana.

Hay muchas obras literarias mexicanas de viajes fantásticos por el espacio o el tiempo, pero que realmente no pueden clasificarse como ciencia ficción porque abandonan completamente la verosimilitud y además tienen muy poco que ver con la ciencia (1). A diferencia de otros ramos de la literatura fantástica, la ciencia ficción tiene que estar ligada a la realidad, debe ser una extrapolación más o menos creíble de condiciones existentes. La primera obra mexicana que posiblemente pueda considerarse como ciencia-ficción fue escrita en Mérida en 1773 por un franciscano de nombre Manuel Antonio de Rivas. El cuento sin título del fraile describe un congreso de historiadores y cronistas residentes en la Luna. La academia lunar se ha reunido para escuchar una conferencia acerca del estado de la ciencia en la tierra dictada por cierto Onésimo Dutalón, un científico francés que ha llegado en un carro o bajel volante con dos alas y un timón. Había construido su singular aparato en Francia, pero, temiendo que la Inquisición le acusara de brujería, lo llevó a Libia para los vuelos de prueba. Irónicamente, el autor mismo del cuento se encontró perseguido por la Santa Inquisición en México a causa de sus ideas imprudentes (2).

El doctor Atl fue un autor que abordó una y otra vez el tema de la exploración espacial —quizá el tema más estrechamente asociado a

---

(1) Las fantasías de anticipación en que la ciencia no tiene importancia incluyen las obras siguientes: Julio Torri, «La conquista de la Luna» (1917); Antonio Castro Leal, «La literatura no se cotiza» (1937); Eduardo Delhumeau, *El año 3000 bis* (1945); Diego Cañedo [seudónimo de Guillermo Zárraga], *Palamás, Echevete y yo* (1945); Antonio Castro Leal, «Una historia del siglo XX» (1955); Antonio Sánchez Galindo, «El C. D.» (1966); Alfredo Cardona Peña, «Una noticia en el álbum» (1967).

(2) «Sin título», *Archivo General de la Nación: Inquisición*, tomo 1187, fascículos 60-160v (1774). Detalles del proceso de Rivas por la Santa Inquisición se encuentran en Pablo González Casanova, *La literatura perseguida en la crisis de la Colonia* (México: El Colegio de México, 1958), pp. 106-110.

la ciencia-ficción—. *Un hombre más allá del universo* (1935) (3) es al mismo tiempo un ensayo en que el doctor Atl desarrolla sus ideas de la física y la astronomía y una narración acerca de un visitante que ha venido desde una región lejana del universo en un vehículo que llama un «cristal cósmico», un poliedro de 32 caras hecho de una materia desconocida y capaz de enorme velocidad. Su poliedro de cristal vuelve a presentarse en la novela *El Padre Eterno, Satanás y Juanito García* (1938) (4) y, finalmente, en «El hombre que se quedó ciego en el espacio» (1941) (5), donde figura como suministro de fuerza de una nave espacial avistada desde la Tierra —un objeto volador no identificado—. Los aspectos científicos de las ficciones del doctor Atl distan mucho de ser convincentes, aunque sus impresiones de los viajes espaciales son proféticas.

La expresión más completa del tema de la exploración espacial se encuentra en una fantasía cómica publicada en 1968 por un joven llamado Carlos Olvera. Su novela *Mejicanos en el espacio* —«mejicanos», escrito con «j»— es ostensiblemente especulación referente a México en el año 2147, pero en realidad es una alegoría satírica de la vida actual (6). El tono irónico es bien evidente ya en la dedicatoria: «Con todo mi respeto a Laika, la pionera»; y hasta en el título, donde la «j» de «mejicanos» señala el triunfo del extremo conservadurismo en la política mexicana. Pero su acerba censura del Gobierno se diluye en el humor penetrante de la obra. *Mejicanos en el espacio* no es del todo frívola, ni completamente seria; el enfoque general es caprichoso, y aun así la mayoría de los detalles están fundados en la realidad contemporánea. Obviamente una contribución a la campaña emprendida últimamente por varios escritores jóvenes en Hispanoamérica para reemplazar el español literario con el lenguaje familiar, esta fantasía jergal de astronautas y marcianos, de la «biocibernética» y diversos inventos futuristas logra también señalar problemas sociales y políticos relacionados con la entrada súbita de México en el siglo XX (7).

---

(3) *Un hombre más allá del universo* (México: Ediciones Botas, 1935). «Dr. Atl» es el seudónimo del pintor, escritor y vulcanólogo Gerardo Murillo.

(4) *El Padre Eterno, Satanás y Juanito García* (México: Ediciones Botas, 1938).

(5) «El hombre que se quedó ciego en el espacio», en su *Cuentos de todos colores*, III (México: Ediciones Botas, 1941), pp. 171-187.

(6) *Mejicanos en el espacio* (México: Editorial Diógenes, 1968).

(7) Otras obras que tratan de la comunicación interplanetaria: Alberto Oliva, *Fantasías: divulgación científica* (1925); Salvador Reyes Nevares, «Algunos apuntes relativos al Monte de la Verdad» (1955); Ramiro Garza, «Los misioneros» (1966); Alfredo Cardona Peña, «Detrás del silencio» y «La lluvia de oro» (1966); Froylán C. Aranjarrez ,«La verdadera historia de Clark Kent» (1967); Raúl Weil [seudónimo de María Elvira Bermúdez], «Los centauros de Denébola» (1967) y «Vuelo en la noche» (1968); María Elvira Bermúdez, «Hespéride» (1968).

Muchos filósofos y escritores han acariciado la idea de un posible estado de perfección humana. Tal sociedad ideal, hacia la cual el hombre presuntamente aspira, lógicamente constaría sólo de personas ejemplares. Así, el tema de la eugenesia surge necesariamente, pero es un dilema de la Utopía moderna que —en contra de la lógica y de la razón— este asunto evoca invariablemente una negativa reacción emocional. Tal es el tema de la primera novela mexicana de ciencia-ficción *Eugenia* (1919) (8). Esta novela describe la vida en Villautopia, capital de la Subconfederación de la América Central en el año 2218. El autor, Eduardo Urzáis, imagina una ciudad donde el Gobierno ejerce un control absoluto sobre la sociedad. Todo se administra de una manera eficiente e impersonal —la enseñanza, por ejemplo, se efectúa por medio de la hipnosis—. Ciertas guerras, durante los siglos XX y XXI, resultaron en el desarme general y la supresión de las fronteras nacionales, de tal modo eximiendo a los hombres de la obligación del servicio militar. Más bien se selecciona a los varones robustos, físicamente atractivos y psicológicamente equilibrados para servir como Reproductores Oficiales de la Especie por el período de un año, siendo su único deber engendrar veinte niños. Un programa de eutanasia y la esterilización de toda persona física o mentalmente defectuosa y de todo el mundo a la edad de cincuenta años ha eliminado la necesidad de cárceles, manicomios y hospitales para los enfermos incurables, así poniendo nuevamente en circulación grandes cantidades de dinero para la erradicación de la pobreza. Pero Urzáis —médico durante catorce años en un manicomio— no elogia tal estado ideal; poco a poco hace que su utopía asuma el carácter espantoso de la «distopía» o antiutopía que Aldous Huxley describiría años después en su novela *Un mundo feliz* (1932).

Sabiamente dirigida, la investigación científica puede traer beneficios indudables para la humanidad, pero en vista de que el hombre es, por naturaleza, imperfecto, se supone que el sufrimiento persistirá en el mundo. Francisco Urquizo escribió una ingenua novela verniana llamada *Mi tío Juan* (1934 (9), en que su protagonista introduce una maravillosa variedad de trigo con que espera solucionar el proble-

---

(8) *Eugenia: esbozo novelesco de costumbres futuras* (Mérida, Yucatán, 1919). El tema de la eugenesia ha sido abordado por varios otros autores mexicanos. Jorge Useta [seudónimo de José Ugarte] advierte en «El joven Godofredo y sus glándulas» (1932) que existe el peligro de crear monstruos, y Eglantina Ochoa Sandoval duda que el hombre esté preparado a aceptar evidencia objetiva de lo que realmente constituye un ser superior. En su «Breve reseña histórica» (1962) un científico alemán se suicida cuando el maravilloso bebé que ha creado en su laboratorio empieza a manifestar las características de la raza negra. Y Antonio Sánchez Galindo imagina una futura revolución en Rusia basada en la resistencia al control genético por el Estado en su cuento «Orden de civilización» (1966).

(9) *Mi tío Juan: novela fantástica* (México, Editorial Claret, 1934).

ma mundial del hambre. Los comerciantes de varias empresas internacionales inducen a sus Gobiernos a impedir la distribución del trigo, pero, en este caso, las autoridades son burladas y Juan consigue poner la fórmula secreta en manos del pueblo. El resto de la novela se dedica a la crónica de sus esfuerzos sobrehumanos pero fútiles para obligar a las naciones del mundo a aceptar la paz universal. Los logros de la ciencia y la tecnología, tanto actuales como potenciales, son la esencia de la ciencia-ficción, pero comúnmente se encuentran dominados así por una insistencia en la flaqueza humana.

Ya que la ciencia se ha desarrollado más allá de la comprensión de la mayoría de las personas educadas, ha adquirido algo del aura de misterio y amenaza que el hombre primitivo sintió en todos los aspectos del mundo natural. Así que en la literatura se le retrata muchas veces al científico como un peligro constante para la civilización. En 1945, el año de Hiroshima, el director de *Excélsior,* Manuel Becerra Acosta, publicó una colección de cuentos llamada *Los domadores* (10). El cuento que lleva el mismo título es una parábola en la cual el ganador de un concurso de circo para amaestradores de animales es un hombre que ha disuadido a tres eminentes científicos de continuar buscando maneras cada vez más ingeniosas de hacer el mayor daño a la humanidad. Describe su hazaña así:

> Yo he domado animales más peligrosos que los tigres de Bengala; yo he educado animales más venenosos que la cobra; yo he hecho inofensivas a bestias más traidoras que el chacal, yo he convertido al más terrible, al más fiero, al más hipócrita de los animales. Yo soy domador de hombres (11).

Como un instrumento de «diagnosis social y de advertencia» (12), la ciencia-ficción interpreta y juzga la sociedad; procura anticipar las tensiones de un mundo cambiante e indicar el camino a la supervivencia física y emocional. La búsqueda precipitada del progreso tecnológico, aunque intelectualmente atrayente, puede traer terribles tensiones emocionales. Ya en 1909 el modernista Amado Nervo consideró en «Cien años de sueño» (13) y otra vez en «Los congelados» (1921) (14) los problemas psicológicos de la prolongación del ciclo vital a través de la congelación del cuerpo humano, proceso que

---

(10) *Los domadores y otras narraciones* (México, Ediciones Excélsior, 1945).

(11) «Los domadores», *Los domadores y otras narraciones,* 2.ª ed. (México, Libro Mex Editores, 1960), pp. 22-23.

(12) Kingsley Amis, *New Maps of Hell* (Londres, The New English Library, 1963), p. 74.

(13) «Cien años de sueño», en su *Ellos* (París, Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas [1909]).

(14) «Los congelados», en su *Cuentos misteriosos,* ed. Alfonso Reyes, *Obras completas,* XX (Madrid, Biblioteca Nueva, 1921), pp. 99-104.

él imaginaba aplicado a largos viajes espaciales. Pero no es necesario ir al futuro o a un planeta remoto para experimentar el impacto de la tecnología en la vida diaria.

Cuando Martín Luis Guzmán vivió en Nueva York en 1917, la civilización moderna le impresionó mucho y le inspiró a escribir un cuento excelente titulado «Cómo acabó la guerra en 1917» (15), en que concibe un cerebro electrónico capaz de acumular y analizar una cantidad infinita de información —¡esto en 1917!—. El Gobierno emplea la computadora para vigilar toda correspondencia particular y comercial y para interpretar los datos reunidos. Sus conclusiones se expresan en términos enigmáticos, pero a la larga la máquina revela su terrible significación: parece que el mundo está a punto de destruirse (16).

El tema apocalíptico es una constante en la ciencia-ficción de México, lo mismo que en otros países. Algunos autores prevén el mundo arrasado y carente de todo ser viviente; otros creen que las criaturas más primitivas pueden sobrevivir al holocausto (17). Palabras finales para un planeta muerto son dichas por Guadalupe Dueñas en «Y se abrirá el Libro de la Vida» (1957) (18), cuyo estilo e imágenes se basan estrechamente en los capítulos 6, 7 y 8 del libro de la

---

(15) «Cómo acabó la guerra en 1917», *Revista Universal*, Nueva York (dic. 1917), 18, 82.

(16) El tema de la máquina como amo y no sirviente del hombre es común en la ciencia-ficción. Alfredo Cardona Peña —costarricense integrado a México desde hace muchos años— tiene varios cuentos que tratan de autómatas independientes, por ejemplo, «Un interesante reportaje» (1966) y «Testigo ocular» (1966); y en «La niña de Cambridge» (1966) ocurre lo que él llama «el primer drama auténtico de la cibernética», cuando los hombres tratan a las computadoras como si fueran meras máquinas y como resultado son acusados de un nuevo delito: «crueldad criminal con máquinas pensantes» (*Cuentos de magia, de misterio y de horror*, México, Finisterre, 1966, p. 118). Las consecuencias humanas de la ciencia son exploradas también en otros cuentos, a saber: Victoriano Salado Alvarez, «Historia del hombre que se hizo sabio» (1940, publicación póstuma); Virginia Barreto, «Microcosmos» y «Milagro inútil» (1944); Manuel Becerra Acosta, «El laboratorio de espíritus» y «El negro que se pintó de negro» (1945); Rafael Solana, «Cirugía de guerra» (1947); Carlos Toro, «El hombre artificial» (1947); María Luisa Hidalgo, «La metamorfosis» (1960); Alfredo Leal Cortés, «Orestes» (1964); Alfredo Cardona Peña, «Cíclopes» (1966); Antonio Sánchez Galindo, «Amor mecánico», «La última revolución», «La última sonrisa» y «Venganza en cadena» (1966); Rafael Avalos Ficacci, «Relatividad» (1967); Enrique Ramírez L., «El vuelo de prueba» (1968); Valdemar Alvarado Fernández, «Dos teletransportaciones y un sueño» (1968).

(17) «Cinq-heures-sans-coeur» (1940) es una sátira mordaz del materialismo que Bernardo Ortiz de Montellano creía ver en dominación del mundo. En su visión, la tierra es heredada por diminutas criaturas crueles que ni comprenden ni gozan nada durante su breve vida. El nombre describe su naturaleza y su fácil traducibilidad sugiere que el problema no se limita a una sola nación —«Cinq-heures-sans-coeur», o sea «Cinco horas sin corazón»—. Los herederos finales de la tierra son los caballos en «La última guerra» (¿1898?), por Amado Nervo; en su novela fantástica *Su nombre era muerte* (1947), de Rafael Bernal, corresponde a las moscas; a los monos en «Charles Darwin IV» (1964), por Jaime Cardeña, y en «Los blátidos» (1967) el mundo pasa a pertenecer a las cucarachas.

(18) «Y se abrirá el Libro de la Vida», en su *Tiene la noche un árbol* (México, Fondo de Cultura Económica, 1958), pp. 94-96. Versión extensamente revisada de «Juicio final», *Revista Mexicana de Literatura*, 2.ª serie, 2, núms. 9-10 (enero-abril 1957), 3-6.

Revelación —todo es tinieblas, el agua se convierte en piedra, todo ser viviente se desintegra en cenizas y las estrellas y la Luna se extinguen:

> La dimensión de la sombra abarca la inmensidad.
> Y todo es destruido. Sólo la Voz del Señor flota sobre la nada.
> Y se abrirá el Libro de la Vida (19).

La ciencia-ficción es una forma relativamente nueva en México. No hay una tradición establecida y no se puede alegar mucho en cuanto a la originalidad. Las obras de Julio Verne y H. G. Wells influyeron en los primeros escritores de la ciencia-ficción en México, mientras que hoy en día son los mejores cuentos de Ray Bradbury, Robert A. Heinlein e Isaac Asimov. Por lo general, los autores mexicanos han evitado los temas melodramáticos —con los habitantes de otros planetas retratados como horribles monstruos ansiosos de devorar a cualquier ser humano imprudente— que caracterizó las revistas de fantasía sensacionalista en los Estados Unidos e Inglaterra durante los años veinte y treinta, y que afectó muy negativamente la reputación de la ciencia-ficción (20).

La mayor parte de la ciencia-ficción mexicana ha sido escrita desde la segunda guerra mundial y es primordialmente una literatura de entretenimiento razonado e instructivo aunque, naturalmente, refleja las limitaciones implícitas en la forma; sufre, por ejemplo, de obvias deficiencias artísticas. Los personajes no son individuos, sino «estereotipos» representativos de su especie. Son descuidados conscientemente, sin embargo, a fin de desviar la atención de su psicología y dirigirla hacia la cuestión sociológica o filosófica que constituye el tema. Una crítica frecuente de la ciencia-ficción es que su atracción es solamente cerebral, que trata de ideas novedosas y extrapolaciones ingeniosas, pero que casi nunca nos afecta emocionalmente. En efecto, muchos lectores pueden tener aversión al enfoque desapasionado y cuantificante del universo y la existencia humana. Pero de todas las va-

---

(19) *Ibid.*, p. 96. También de tema apocalíptico son las obras siguientes: Manuel Becerra Acosta, «Maternidad» (1945); Carlos Toro, «El dieciocho de mayo» (1947); Raimundo Ramos Gómez, «Apuntes del Apocalipsis» (1958); Arturo Arredón Ramos, *Mosaicos negros* (1959); Héctor Gally C., «Después del fin» (1963); Jaime Cardeña, «La tarde del mundo» (1964); Alfredo Cardona Peña, «Una vez al año» (1966); Juan Miguel de Mora, *Otra vez el día sexto* (1967).

(20) Ya anacrónicos, tales monstruos aparecen, sin embargo, en «Los hemoglobitas» (1966), de Alfredo Cardona Peña, y en «El error» (1967), por J. J. Fábregas. La opinión general de la ciencia-ficción en la edad nuclear ha sido que cualquier ser viviente que pueda existir en el universo será superior al hombre, tanto tecnológicamente como moralmente. Así de Marte o Venus recibimos graves e ingenuas prescripciones pedagógicas (p. ej., *El mundo que soñamos*, 1956, por Pedro Camarena; *Hablemos de Venus*, 1958, por Salvador Villanueva Medina). Por otra parte, los superiores seres extraterrestres pueden no querer establecer relaciones con los habitantes de la Tierra (p. ej., «Contraorden», 1968, por Alfredo Cardona Peña).

riedades de la literatura fantástica, la ciencia-ficción es la más estrechamente vinculada a los problemas del mundo real. No es ésta una forma de diversión poética ni escapista; al contrario, es una expresión genuina de preocupación, un grito de advertencia sobre un presente en el que faltan las virtudes humanas y la sabiduría, lo que irremediablemente resultará en un futuro catastrófico.—*ROSS LARSON (Department of Spanish Carleton University. OTTAWA, Canadá).*

UNA NOTA SOBRE LA MUERTE DEL MODERNISMO: «NACIMIENTO DE VENUS», DE DON JAIME TORRES BODET

Después de varios años de enseñar el relato de don Jaime Torres Bodet El nacimiento de Venus, *incluido en la antología de Anderson Imbert y Florit, llegué a la única interpretación de este muy fascinante y difícil cuento que me satisfacía a mí. Cuando este año la presenté a mi clase, explicando que no sabía, por supuesto, si estuviera de acuerdo don Jaime con tal análisis, uno de mis estudiantes me preguntó: «¿Por qué no preguntarle a él?». Me pareció un recurso tan sencillo que mandé al ilustre escritor—por conducto de una amiga mía—el análisis que sigue.*

La muy amable respuesta de don Jaime se halla al fin de estas palabras.

El famoso poema de Enrique González Martínez «Tuércele el cuello al cisne», publicado en 1910, frecuentemente es citado como el fin del movimiento modernista. A la vez que uno hace tal declaración, se da cuenta de los problemas inherentes *in torno* de comentarios de este estilo. Por ejemplo, el estudiante de literatura conoce bien el argumento que González Martínez no quería que se leyera su poema como el golpe mortal al movimiento. Pero el hecho es que así leyeron el poema, y la fecha es generalmente aceptada como fecha conveniente para definir los límites temporales del movimiento en la América Latina.

Desde la perspectiva segura de nuestra posición en los años setenta, más de sesenta años después de la exhortación de González Martínez de que sus lectores rechazaran la belleza traicionera

del cisne y siguieran los preceptos del búho, creemos ver el fin de una época y netas señales del paso hacia nuevos senderos. Lo que es posible es que de la proximidad del momento, desde el punto de vista del artista que empezaba su carrera creativa durante los años en que declinaba el Modernismo, las agonías mortales del movimiento no debieron haber sido tan obviamente claras. Hay que suponer, por cierta evidencia, que la influencia del movimiento más importante de la América Latina todavía circulaba en el ambiente creativo.

Es precisamente como evidencia de esa suposición que señalamos un cuento de don Jaime Torres Bodet publicado en 1935, muchos años después de la supuesta muerte del Modernismo. Cada estudiante de la literatura hispanoamericana conoce el cuento *Nacimiento de Venus,* incluido en la antología de Anderson Imbert/Florit, pero muy poco se ha escrito sobre esta interesante y a la vez difícil selección. En su introducción a *Nacimiento...*, Anderson Imbert evita un comentario directo sobre el sentido o la posible interpretación del cuento, dirigiéndose sólo al tono estético: «No es acción humana lo que ha de encontrarse, sino un despliegue, en abanico, de frases muy cultas e imaginativas que hay que saber gustar, una por una». A nuestro parecer, la interpretación se hace bastante clara si se acepta que el cuento es un comentario, en forma ficcional, sobre el Modernismo. Es disputable, tal vez, que el *Nacimiento de Venus* se pueda leer como un tardío «Tuércele el cuello al cisne», pero se puede sustanciar la posibilidad de tal lectura a base de la evidencia interna de la narración.

Repito, el *Nacimiento de Venus* no es manifiesto, es ficción. A pesar de eso, se pueden deducir ciertas conclusiones por medio de una muy cuidadosa aplicación al texto. Las líneas del *Fausto,* de Goethe, al comienzo del cuento son una indicación muy importante del intento de Torres Bodet—son, en efecto, su propósito: «Nacimiento y muerte, océanos. Actividad cambiante, vida: *así trabajo yo tejiendo,* sobre el telar del tiempo, *el ropaje de mis dioses*» (1)—. Y Torres Bodet efectúa este propósito en el cuento. Lidia (aunque no cambia de nombre) «muere» y vuelve a nacer, subida del mar como la Venus de Botticelli. Es joven y virgen, «nueva», y por su renacimiento se ha hecho la Venus de Torres Bodet, su diosa, su ideal. Creemos que la evidencia indica que la vieja Lidia representa el Modernismo, y que la nueva Lidia-Venus es símbolo de una nueva poesía, que por no tener mejor clasificación designamos como la

(1) Aquí, y más adelante, son mías las bastardillas.

no-modernista. Conviene, entonces, considerar qué representa Lidia antes de y después de su naufragio y su milagroso renacimiento.

La Lidia a quien nos presenta Torres Bodet antes del naufragio es una muchacha educada (M. A., Stanford), bella, cosmopolita y no-religiosa. Su más grande preocupación al momento en que actualmente empieza a hundirse el vapor es que confronte elegantemente la muerte, elegantemente y con un control total. Repite una línea de un poeta francés, «J' haïs le mouvement qui déplace les lignes», varias veces antes de lanzarse del barco al mar. Más de una vez Torres Bodet la llama «una escultura». Cuando es empujada por la emergencia inminente a juntar unas cosas, «de llevarse a sí propia, completa, en distintos objetos», escoge un broche de rubíes, del cual no se puede extraer ni una gotita de sangre, un espejo, que una vez desaparecida la original nunca podrá recobrar la imagen, un peine de carey, un collar de ámbar, y entre estas y otras cosas, un vestido de baile. Estos objetos parecen pertenecer a un poema modernista, y nos dicen que Lidia es elegante, bella y cosmopolita, pero Torres Bodet parece sugerir que en esta reflexión de su propio ser Lidia revela que a ella le faltan cualidades (es decir, objetos) que tienen profundidad o verdadero sentido.

Después del naufragio, Lidia es mecida suavemente por cinco horas entre las olas del mar, específicamente, es mecida entre *dos* olas: «Una ola tiránica, civilizadora, elocuente... un pedazo de espuma absolutamente *romano»*, y «otra ola concisa, psicológica, cerebral... Esa ola *griega»*. «¿Paralelo de historia anciana?» pide Torres Bodet. Estas son las olas que benévolamente depositan a Lidia (pronta a despertar como Venus) en la playa de una nueva (pero místicamente conocida) tierra. ¿Es que las superficialidades de la rica elegancia que la caracterizaban antes del naufragio han desaparecido, disueltas por las olas eternas de un pasado clásico?

Luego Torres Bodet nos dice que una gaviota vino a posarse sobre el blanco cuerpo de Lidia, una gaviota significativamente, «que no tenía... una sola pluma de mármol». Es esta gaviota —una gaviota no esculpida, sino natural— la primera en discernir en el latido de su sangre la nueva vida: «La escultura no estaba muerta». Una nueva diosa, la diosa de lo nuevo, ha surgido del mar.

¿Cuáles son las características que esta diosa revela después de su purificante renacimiento espiritual? Inconscientemente, después de levantarse, asume la posición de la Venus de Botticelli, pero es importante que notemos que por primera vez en su vida se da cuenta que *no* está imitando el modelo de alguna escultura o pintura: «Por primera vez, desde una fecha que no sabía precisarse, su cuerpo

advertía en sí mismo *una vida profunda, espontánea, capaz de expresarse a sí propia en formas originales*».

Ahora el autor hace inventario del mundo accesible a las consideraciones artísticas y creativas de la Lidia-Venus. Empezando con los más tradicionales motivos poéticos —el perfume, la canción de los pájaros, etc.— progresa a temas que reflejan más bien un conocimiento de la nueva poesía: senderos que buscan los pequeños pueblos, caminos que llevan a las grandes ciudades, bocinas de automóviles, y una vieja lata de sardinas en que florece una amapola salvaje. La Lidia-Venus de Torres Bodet se halla maestra de sí misma y heredera de nuevas fuentes de forma y lenguaje poéticos. Su actitud es muy distinta de la de otros tiempos en que imitaba las modas y los gestos de la pintura y la escultura. A mi parecer no es una exageración leer en esta actitud una reiteración de la necesidad de rechazar las más superficiales características del Modernismo, una repetición del «Tuércele...» unos veinticinco años más tarde.

Es verdad que a veces Torres Bodet asume el mero estilo que parece criticar, sobre todo en el pasaje donde describe a Lidia en la playa: «Dueña de esa dentadura jovial de treinta y seis iguales diamantes; propietaria de dos manos de alabastro, de veinte garras de onix...». Pero la descripción es tan sumamente modernista que sugiere caricatura más que característica. Es posible que fuera exageración consciente. Además de eso, sabemos que Torres Bodet fue aficionado a ciertos aspectos del Modernismo (pensamos, por ejemplo, en su antología y en sus estudios sobre el maestro de Modernismo, Rubén Darío), y huelga decir que no hubiera querido o intentado la destrucción de todo lo que representa el movimiento.

Sin embargo, en una manera que recuerda el «Tuércele el cuello al cisne» —es decir, metafóricamente—, el cuento *Nacimiento de Venus* parece decir que en el año 1935 fue todavía necesario argüir contra los excesos del Modernismo, y a la vez proponer una nueva, más simple, literatura. En este caso, si es verdad esta suposición, don Jaime Torres Bodet percibía todavía la presencia del Modernismo en un período en que solemos considerarlo un movimiento muerto.

☆

Y de don Jaime Torres Bodet:

> ... He leído su texto con positivo interés y la felicito por la interpretación que da a mi relato, aunque debo manifestarle que, al escribirlo, no tuve propiamente la intención literaria de criticar al modernismo, sino la de reiterar un propósito que me ha anima-

do siempre, tanto en la vida como en el arte: el de prescindir de los artificios y esforzarme por obtener de cada crisis intelectual o moral una enseñanza para despojarme —en lo posible— de lo superfluo y para sentir mejor, en su desnudez esencial, la autenticidad de lo humano.

Comprendo que este propósito (que animó sin duda a González Martínez en su célebre soneto «Tuércele el cuello al cisne...») justifique, desde muchos puntos de vista, la opinión que se sirvió usted emitir al comentar mi modesto relato...

MARGARET SAYERS PEDEN (University of Missouri, Columbia, USA).

Sección bibliográfica

«NUEVO CINE LATINOAMERICANO», DE AUGUSTO M. TORRES Y MANUEL P. ESTREMERA

Con cerca de dos años de retraso, aparece el muy interesante libro *Nuevo cine latinoamericano*, editado en la colección Cinemateca, de la Editorial Anagrama. Son sus dos autores jóvenes críticos y cineastas —guionistas y directores independientes— cuya dedicación al cine (aparte de las incursiones puramente literarias de Martínez Torres) es ya conocida del aficionado español. Según puede leerse en el prólogo, el libro fue terminado de escribir en diciembre del 71. Las filmografías abarcan sólo hasta el 70, y con las disculpables lagunas tratándose de un tema tan amplio, poco divulgado y no siempre fácilmente accesible. El desfase temporal de su publicación agrava las necesarias limitaciones de un trabajo que, por pionero, ha tenido que vencer muchos escollos.

Los autores señalan en su nota previa «dificultades de interconexión entre las cinematografías latinoamericanas, ignorancia europea de las diversas situaciones nacionales...». Podríamos añadir la enorme amplitud del asunto (suele olvidarse que hablar de *novela* o *película latinoamericana*, es hablar de algo más que todo un continente...); las implicaciones sociopolíticas de toda manifestación artística en países del *tercer mundo*, aumentadas siempre en el cine, que precisa una industria para realizarse...

Pero digamos ya que ambos autores, de alguna forma, han hecho virtud de todas estas dificultades, y que el lector espera ver corregido en sucesivas ediciones o nuevos trabajos lo que sea únicamente imputable a la tardía publicación.

Nos referimos, señalando que los autores han sabido asumir positivamente sus dificultades, al voluntario intento de rechazar la crítica pormenorizada, sin caer, por el contrario, en lo que ellos mismos llaman «asepsia historiográfica»: Sabido que resultaba ineficaz un detenido y profundo estudio individual de las obras que no ha visto, e incluso tardará en poder ver, un gran porcentaje de nuestros lectores, y que tampoco era deseable un mero folleto o sinopsis de títulos, datos y fechas —con lo que tanta *literatura cinematográfica* usurpa un lugar

en las bibliografías...— han preferido darnos a conocer, honestamente informativos, los puntos sustanciales para ir comprendiendo lo que posteriormente (con otros estudios, con la visión de filmes) sea necesario para profundizar: Dichos puntos son el importantísimo colonialismo cultural —europeo y yanqui— que coarta la libre expresión de los pueblos latinoamericanos; la falta de comunicación entre los países estudiados; la directa relación entre sus problemas políticos y el cine que hacen o quieren hacer; la importancia del cortometraje y el documentalismo para transformar el cine en elemento de lucha...

Sin abandonar el tema, sino dando así los datos para explicarnos su vida o su mala salud, en cada uno de los diez casos concretos que se estudian acompaña al esquema histórico de las películas realizadas, otra breve historia crítica de la evolución política de cada país. Si en alguna parte del mundo fuera posible la rara abstracción de una Historia Estética sin constantes referencias a la otra Historia, esa parte no sería, desde luego, América Latina. Pero debemos resaltar (y los autores se ocupan de advertirlo en un párrafo del prólogo, fundamental para el buen entendimiento de la obra) que el libro ha rechazado toda postura paternal o partidista que pudiera justificar películas sólo por sus intenciones revolucionarias. Así, el estudio es libremente crítico, y facilita una aproximación al tema que —sin desconocer sus implicaciones extracinematográficas— juzga con la soltura crítica que posiblemente sólo es posible desde un punto de vista extranjero. Que el libro esté escrito en España, por cineastas que no sufren los mismos condicionamientos sociales, otorga a la crítica, a mi entender, una libertad que no debe confundirse con un desinterés por los candentes problemas de cada pueblo, especificados por otra parte, en cada caso, con admirable claridad. Además, el hecho de que, desde este lugar geográfico, ciertas fatigas por conseguir un cine auténtico resulten en bastantes ocasiones tristemente coincidentes, otorga a los autores otra mejor objetividad: aquella que no se deja confundir por las ideologías, precisamente porque conoce similares planteamientos y experiencias tantas veces parecidas. El mayor valor del libro reside, a mi juicio, en esta privilegiada postura, a medias neutral, pero a medias hermana (quizá porque —como también se dice en el prólogo— «España no es precisamente lo más europeo de Europea»). Todo ello, por ecléctico que parezca, da a *Nuevo cine latinoamericano* una rara virtud poco corriente en la crítica cinematográfica: la suficiente doble honestidad para no ser panfletario y para no olvidar nunca, sin embargo, que el cine no es fruto ajeno a las convulsiones de un país por vivir y expresarse libremente.

Sería largo aludir, uno por uno, a los diez capítulos que se refieren a otros tantos países. Pero si algo, inevitablemente, se les habrá quedado en el tintero a los autores, podemos afirmar que nunca hasta hoy conocimos un libro crítico e histórico sobre tan extenso tema, que pasara más allá de los últimos descubrimientos en festivales europeos: Brasil, algo de México, Cuba, Argentina, y poco más... Ahora hay un libro, serio si no completo, con la visión joven que el tema exige, y sobre todo iniciador para el urgente estudio de un cine que, necesariamente, sufrirá los cambios radicales que sus países están empeñados en sufrir, ahora que empieza a reconocerse culturalmente su carta de existencia... Cualquier historia del cine argentino o mexicano se detenía en la década de los 50. Martínez Torres y Pérez Estremera, en un esfuerzo digno de gratitud, adelantan una década más, y dan el justo toque de atención a unas cinematografías que luchan —algunas casi brillantemente— por existir. El tema y su tratamiento resultan, desde este libro, tan apasionantes para cualquier lector, ya interesado por el cine, o simplemente por la continua batalla en busca de la justicia y la dignidad que hoy protagonizan quienes durante larga historia estuvieron relegados a soportar lo que convenía a otros protagonistas...—*JUAN TEBAR (plaza del Duque de Pastrana, 2. MADRID).*

LOPEZ PIÑERO, JOSE MARIA: *El análisis estadístico y sociométrico de la literatura científica.* Centro de Documentación e Informática Médica. Facultad de Medicina. Patrocinado por la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia. Valencia, 1972. 23×16 cm; 82 pp.

La búsqueda de la objetividad fue, en el movimiento positivista, una auténtica y laudable obsesión. Nada, de la ciencia al arte, quedó marginado de este propósito, opuesto a la vagorosidad y subjetivismo románticos. Hoy, los movimientos llamados *neopositivistas* participan de esta misma obsesión, necesaria, sin duda, para corregir ensayismos fáciles y concepciones ingeniosas y brillantes, pero poco sólidas. No hace aún muchos años que la historiografía francesa puso de moda los estudios de estadística descriptiva. En España, con el normal retraso, se siguió la moda que dio, entre otros trabajos, los muy útiles de los profesores Nadal y Giralt. Un paso más en este camino parece ser la *Naukometrija* (1969), de Nalimov y Mulchenko, o la *Bibliometry* o *Scientometry* de los autores de lengua inglesa. Aunque,

como muy bien advierte el profesor López Piñero, pese a que la estadística descriptiva y la *naukometrija* usan modelos matemáticos, ambas deben ser cuidadosamente distinguidas.

El desarrollo de esta nueva disciplina ha nacido de la llamada *ciencia de la ciencia,* de carácter fundamentalmente teórico, y del tremendo despliegue cuantitativo de la documentación científica. El objetivo de estos estudios puede cifrarse en el análisis del tamaño, crecimiento y distribución de la bibliografía científica y en el estudio de la estructura social de los grupos que producen esa bibliografía y la utilizan. El punto de partida hay que buscarlo en el libro *The Social Function of Science* (1939), del inglés J. D. Bernal.

Por lo escrito, se comprende que la labor del profesor López Piñero no ha sido fácil. Su libro tiene el mérito de ser el primero que se ocupa, en España, de este tema. Pero la novedad entraña también la dificultad. Ni siquiera —escribe López Piñero— «existe aún un término escueto y generalmente aceptado para designar este nuevo campo». Por ello, el profesor López Piñero ha tenido que escribir un libro de alta divulgación y síntesis, al que añade sus aportaciones teóricas y prácticas.

«Más que una disciplina nueva, la *ciencia de la ciencia* es todavía un programa, o mejor dicho, una zona de convergencia de varias disciplinas. Su núcleo central es, por supuesto, el intento de aplicar los recursos de la ciencia a un análisis de la ciencia misma, de nivel y significación diferentes a los estudios humanísticos y filosóficos a que ésta es habitualmente sometida.» A ello hay que añadir, ante la avalancha actual de documentación científica, la necesidad de su información y la necesidad de encontrar un modelo teórico de las necesidades y del empleo de esa información por parte de la comunidad científica. El arma específica de esta investigación en pos del modelo teórico preciso es lo que el profesor López Piñero entiende como análisis estadístico y sociométrico de la literatura científica.

Dentro de este campo interdisciplinar, el libro que nos ocupa trata de temas tan interesantes como el del *crecimiento y envejecimiento de la literatura científica;* el de la dispersión de las publicaciones científicas; la productividad de los autores científicos y la *visibilidad* de sus trabajos; los *colegios invisibles* y la colaboración en las publicaciones, con los *descubrimientos múltiples* y la transmisión de ideas a través de las publicaciones.

«No me parece posible, en el momento actual, llegar a unas conclusiones realmente fundamentadas acerca de la trascendencia que a la larga va a tener el análisis estadístico y sociométrico de la literatura

científica» —termina el profesor López Piñero—. Los puntos débiles de esta disciplina son: su insuficiente base empírica, métodos de medida en ocasiones improvisados y a menudo imprecisos, explicaciones unas veces superficiales y otras demasiado osadas, dispersión de los trabajos por ausencia de líneas de investigación suficientemente claras ... Tales limitaciones son la base de los ataques de los que estiman que los únicos acercamientos válidos a la realidad científica son el ensayo, la erudición histórica y la reflexión filosófica; es decir, de los que no han superado los métodos *humanísticos*.

Frente al ataque irritado o al entusiasmo acrítico de los que pretenden prescindir por completo de los métodos tradicionales para acercarse al mito de una ciencia *neutra*, el profesor López Piñero parece buscar una vía intermedia: «Parece evidente que lo que hoy llamamos análisis estadístico y sociométrico de la literatura científica, es simplemente la fase inicial de un nuevo método y de unas nuevas técnicas de la investigación bibliográfica. Las primeras discipilinas en aprovecharse de él deben ser, en principio, las mismas de las que hoy está surgiendo. La documentación científica, particular importancia en la investigación en torno a un modelo teórico de las necesidades y del empleo de la información por parte de la comunidad científica, la historia y la sociología de la ciencia, como instrumento para analizar objetivamente muchos aspectos confiados hasta ahora a la especulación arbitraria.»

Más que una nota crítica, hemos redactado una nota informativa sobre la importancia histórica que la introducción en España de esta nueva disciplina tiene, sin duda. El profesor López Piñero informa que «varios colaboradores de la Cátedra de Historia de la Medicina y del Centro de Documentación e Informática Médica de la Facultad de Medicina de Valencia han aplicado la ley de Bradford (sobre dispersión de publicaciones científicas) al siguiente material: bibliografía mundial sobre leucemia, sarampión, mongolismo y prematuros (A. García Vila), sobre epilepsia (G. Olagüe) y sobre cáncer de colon (C Herrero); y sobre bibliografía española sobre leucemia y diabetes (M. L. Terrada), oftalmología (M. J. Salvá) y tocoginecología (C. Camilleri), bibliografía valenciana sobre pediatría (E. Ramos). Igualmente se ha aplicado la ley de Lotka (sobre productividad de autores), a la totalidad de la bibliografía médica española (M. L. Terrada) y bibliografía mundial sobre leucemia, sarampión, mongolismo y prematuros (A. García Vila); bibliografía valenciana sobre fiebre tifoidea en el siglo XIX (R. Ballester), sobre pediatría en el mismo siglo (E. Ramos), sobre otorrinolaringología (J. Calabuig); a la bibliografía española sobre oftalmología

del siglo XIX (M. J. Salvá) y sobre tocoginecología (C. Camilleri), y a la bibliografía mundial sobre cáncer de colon (C. Herrero) y sobre epilepsia (G. Olagüe).

Cuando se publiquen dichos trabajos podremos conocer los resultados prácticos de la excelente exposición teórica hecha por el profesor López Piñero.—*JOSE LUIS AGUIRRE (Plaza María Agustina, 5. CASTELLON DE LA PLANA).*

FRANCISCO MARCOS MARIN: *Aproximación a la gramática española.* Madrid, Cincel, 1972.

Pronto va a cumplirse un año de la publicación del libro que ahora nos disponemos a reseñar. Este plazo ha demostrado sobradamente su utilidad, a pesar del silencio, y casi diríamos hosquedad, con que ha sido recibido por los especialistas. Queremos dejar bien sentado que nuestro juicio es el de un simple profesor de Lengua y Literatura españolas, el de un lector culto no dedicado especialmente a la Lingüística. Como tal, creemos que este libro ha venido a desempeñar un papel destacable en el ámbito español.

La Lingüística es una de las ciencias que ha recibido mayor impulso, en cuanto a su difusión en España, en los últimos años. Nuestro «descubrimiento» de sus modernas corrientes se ha realizado, como en muchos otros casos, y no precisamente por habernos adelantado, a destiempo. Esto, y el querer quemar etapas excesivamente rápido, ha producido una serie de desajustes de todos conocidos, cuyos efectos han sufrido alumnos y, en muchos casos, profesores. Nuestros especialistas han debido conocer esta situación, pero su reacción ha sido, en la mayoría de los casos, salvo honrosísimas excepciones, el silencio. Un silencio que ha rodeado igualmente la aparición de la *Aproximación a la gramática española,* de Francisco Marcos, con la excepción de Andrés Amorós, en *El Urogallo.*

Sin embargo, como primer instrumento para orientar a los interesados por los nada claros caminos de la gramática, como reconoce el profesor Lapesa en el prólogo, creemos que puede ejercer un papel relevante en nuestra circunstancia. Para apoyar nuestra afirmación, daremos un breve repaso a todo aquello que de útil podemos encontrar en el libro.

Los primeros capítulos centran los propósitos del autor y nos introducen en cuestiones generales (lengua y lenguaje; signo, símbolo y señal; sistema; sincronía y diacronía; plurisistematismo; forma

interior, etc.). Dentro de ellos aparece también la, sin duda, mejor y más clara exposición sumaria (junto con la de Fernando Lázaro) de las ideas de Noam Chomsky y su gramática generativa al alcance de un público no especializado y, por ello, lógicamente selectiva.

Los capítulos de Fonética y Fonología recogen sucintamente todas las cuestiones fundamentales de estos campos, siguiendo a Navarro Tomás, Quilis, Trubetzkoy y Alarcos.

Muy interesante es el capítulo dedicado a la formación del español, donde se siguen básicamente los no superados estudios de Rafael Lapesa y Antonio Tovar. Cuando los actuales planes de estudio han llevado las primeras nociones de historia de la lengua hasta el COU (recordemos que, apenas hace unos años, los estudiantes oficialmente no conocían nada de esta materia hasta el primer curso de especialidad en la sección de Filología Románica), nos parece útil este resumen como introducción a los imprescindibles estudios de los maestros citados.

El bloque básico del libro está formado por los capítulos dedicados a la morfosintaxis del español. Su interés primordial radica en que, a lo largo de ellos, nos encontramos con una exposición en la que se han tenido en cuenta y se utilizan (reconociéndolo y dejando constancia de ello en cada caso) opiniones y teorías de maestros y especialistas tan significados como Bello, Alonso y Ureña, Lapesa, Barrenechea, Gili Gaya, etc., aportando la opinión personal cada vez que el autor lo cree conveniente y logrando una armonía de conjunto que va más allá de la mera adición.

Los capítulos finales están dedicados a Lexicología y Lexicografía, y a Semiología y Semántica, ramas de la Lingüística no excesivamente cultivadas ni divulgadas en España. Los interesados tienen allí el medio adecuado para introducirse, para aproximarse a ellas y ascender los primeros peldaños, que suelen ser siempre los más difíciles.

Nuestra experiencia como profesor en los cursos para profesores de E. G. B., en el Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad de Madrid, nos ha puesto de manifiesto la utilidad del libro que comentamos, en el que nuestros alumnos encontraban una gramática respetuosa de lo tradicional, sin anquilosamientos, moderna, pero sin esnobismos.

El hecho de no ser un libro plenamente maduro, completo, logrado, no creemos que justifique la acogida recibida en determinados ambientes. Que muchas de sus apreciaciones sean discutibles es indudable. Por otra parte, desde su mismo título, el propio autor pone

de relieve el carácter de obra no terminada, mejorable, de su libro. No está excesivamente sobrada nuestra Lingüística, en ningún aspecto, como para permitirse ignorar un libro que, pese a todos los pesares, tiene cualidades y méritos suficientes que nos hacen alegrarnos de su aparición. Quizá, incluso como nivel por superar, pueda ser útil si otros profesores se animan a dar muestras de su tarea.—*JOSE JOAQUIN SATORRE GRAU (Profesor de Lengua y Literatura españolas, licenciado en Filología románica. Galileo, 74, duplicado, 4.º B. MADRID-15).*

JOAQUIN GIMENO CASALDUERO: *La imagen del monarca en la Castilla del siglo XIV.* Selecta 44 de Revista de Occidente, Sociedad Anónima, Madrid, 1972, 237 pp.

Este estudio del profesor Gimeno Casalduero será imprescindible para todo estudioso de la política castellana del siglo XIV. El libro es notable por la riqueza y la precisión de su documentación historiográfica y, a la vez, por el acierto en los análisis lógicos y sensatos de los datos históricos. Las notas correspondientes a cada capítulo demuestran la variedad de las fuentes utilizadas y citadas en el texto —crónicas, cartas, actas, partidas, escritos bíblicos y patrísticos—. Se cierra el libro con un muy útil índice onomástico y temático construido con mucho cuidado.

En la primera sección del libro el autor expone la teoría del feudalismo, que va desde San Buenaventura en el siglo XIII hasta Don Juan Manuel en el XIV. Se señala la derivación de la idea del poder del soberano; se explica la raíz del conflicto entre soberano y nobles; se discute la correspondencia que existe entre la realización efectiva de la imagen del rey y las ceremonias, la indumentaria, la corona, entre otros símbolos de su poder.

A base de documentos de la época, el profesor Gimeno Casalduero traza la trayectoria de los conflictos inevitables entre soberanos y vasallos desde Alfonso X con su insistencia sobre la función legislativa del monarca y el derecho hereditario de sus hijos hasta don Juan Manuel, quien, sintiendo el dolor de la nobleza, se empeña en definir y aclarar la relación feudal, las responsabilidades del rey y las de sus vasallos.

La segunda parte del libro estudia el reinado de Pedro el Cruel y la lucha entre éste y Don Enrique de Trastámara. La lucha llega a ser sumamente significativa para la historia de Castilla, no sólo

por la lucha personal entre dos figuras reales, sino por la cuestión del establecimiento de ciertos principios que gobernarán la relación entre nobles y monarca. El profesor Gimeno describe cómo, en la primera parte de su reinado, defiende Pedro su programa centralizado y absoluto. Quedan como enemigos los nobles (sobre todo los Trastámara y los Infantes de Aragón), quienes optan por un sistema que limite el poder del soberano. El autor señala, a este propósito, el paralelo con Felipe IV de Francia, quien en su ideología seguía la doctrina de Egidio Colonna *(Regimine Principium,* traducido al castellano hacia 1345). Según esa doctrina el rey es un ser cuasi divino superior a todos y a toda ley. Política y económicamente, Pedro establece bases que pudieran asegurar su posición, pero, a su pesar, estalla la rebelión, cuyo capitán fue Enrique de Trastámara, uno de los hijos bastardos de Don Juan Alfonso de Alburquerque. La guerra (1366-69) *termina con el asesinato de Pedro y el triunfo de Enrique y los* nobles, proclamándose aquél rey. Ideológicamente ese triunfo ocasiona una vuelta a la teoría de San Buenaventura —o sea el sistema gubernativo descrito en forma de pirámide—. Se restaura el sistema nobiliario, pero con colaboración armoniosa entre nobles, ciudadanos y el monarca. Para desprestigiar a Pedro, Enrique no dejó de emplear ningún recurso que pudiera serle útil. Despertando y aprovechándose, por ejemplo, del antisemitismo popular, se le acusa a Pedro de ser hijo del judío Pero Gil y de favorecer a los judíos. A consecuencia de la provocación de tales sentimientos hubo deplorables saqueos y pillajes de juderías.

El profesor Gimeno, siempre alerta a la latente teorización ideológica que está en la base de los acontecimientos históricos, alude a San Gregorio, Juan de Salisbury, Santo Tomás y a Don Juan Manuel en cuanto a los conceptos vigentes sobre el tirano y el tiranicidio. O sea, que Enrique puede seguir una de dos vías: la castellana (San Gregorio), que prohíbe la rebelión, o la europea (Juan de Salisbury), que la permite. Para justificar y racionalizar su proyectado plan tiranicida, Enrique amontona todas las acciones y características acusadoras de un Pedro tiránico y consecuentemente merecedor de la muerte. Destaca así el autor el significado trascendental del reinado de Enrique:

> La vida política alcanza con Enrique un nivel inesperado, evoluciona rápidamente hacia nuevas formas y hacia nuevas manifestaciones; despiertan con él grupos sociales que pretenden con tenacidad sus derechos cívicos, y que se disponen a ganarlos. De ahí que sea éste un período de riqueza espiritual inestimable, de conmoción profunda (p. 138).

La tercera y última sección del libro trata del reinado de Don Juan, destacando su carácter fuerte, activo y determinado a pesar de las muchas enfermedades y la melancolía que padecía. Don Juan sigue en gran parte la política de su padre con la idea de modernizar la monarquía e integrarla dentro de lo europeo. Surge en Castilla una monarquía con cuyo poder aumentado se logra proteger los derechos de la nobleza colaboradora. Ideológica y económicamente sana, también, fue la frecuente convocación de cortes en el reino y la imprescindible cooperación de los centros comerciales —las ciudades.

Juan, después de resistir la invasión de Castilla por Portugal (con ayuda de Inglaterra) sale más poderoso que nunca. El autor compara la situación ideológica de Castilla con la de Portugal, tratándose del asunto de la coronación del Maestre de Avis en Coimbra e, implícitamente, la nueva postura popular y burguesa de la monarquía lusitana. Juan, manteniendo su derecho al trono portugués (por su casamiento con Doña Beatriz), se opone, naturalmente, al Maestre. Histórica e ideológicamente interesante es el hecho que ambos Juan y el Maestre de Avis apoyan su derecho al trono sobre el argumento de la necesidad de seguir la voluntad de sus súbditos.

Se cierra el estudio del profesor Gimeno Casalduero con un breve análisis de la relación entre la política castellana y el cisma, subrayándose el carácter político de la Iglesia basándose sobre la doctrina paulina vigente durante toda la Edad Media. Se concibe la Iglesia como una comunidad cuya cabeza es Dios, cuyo cuerpo es la Iglesia y cuyos miembros son los fieles. La cuestión de la concentración del poder eclesiástico o en el papa o en el colegio de cardenales o en los fieles no deja de presentarse paralelamente con las luchas por el poder monárquico. Es el siglo XIII el tiempo del poder divino y absoluto del pontífice; el cisma de Avignon refleja y representa el triunfo del colegio de cardenales. El autor resume sintética y conclusivamente la relación entre los dos núcleos de poder, observando que el rey

> [Don Juan], resucitando en cierto modo prácticas antiguas, otorga al papa un poder jurisdiccional extraordinario, y le coloca por encima de príncipes y reyes. De ahí que afirme Juan en su testamento la necesidad de que los candidatos a la corona portuguesa solicitaran el juicio y la sentencia del pontífice (p. 200).

Además de su gran utilidad por su aclaración de importantes ideas historiográficas, el libro del profesor Gimeno Casalduero sirve para explicar ciertas tendencias, formas y fórmulas literarias que corres-

ponden al concepto exaltado del monarca. No sólo para la literatura de la época, sino para épocas posteriores, el drama renacentista y barroco, por ejemplo, servirá este valioso estudio para enfocar con mayor exactitud la imagen de los reyes y el concepto de rey en su evolución histórica.—*ALICE M. POLLIN (New York University, 800 West End Avenue. NEW YORK, N. Y., 10025, USA).*

JOSE MARIA SOUVIRON: *Poesía entera* (1923-1973). Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1973.

Me parece un privilegio poder comentar la *Poesía entera* de José María Souvirón y que esto me ofrezca coyuntura para dedicar un recuerdo al amigo y compañero fallecido hace pocos meses. Apenas hay en nuestro interior cualidad buena o mala que no se trasluzca hacia fuera, y en José María Souvirón había algo que infundía respeto, como un nimbo que añadiese a su alta y distinguida figura el dolor y la soledad —no descubro nada nuevo, sino lo que él mismo declara en sus versos— sobrellevados con noble y varonil entereza. Esta soledad no era absoluta, ni mucho menos altiva o encerrada en sí misma, sino dispuesta siempre a ofrecer su ayuda, su palabra o cualquier otro género de alivio a quien lo necesitase. De ello soy testigo y en graves momentos lo he experimentado, y me complace declararlo así. Era ante todo muy humano y, como tal, no exento de defectos; como algunos de sus endecasílabos que no se pueden pronunciar según la métrica sin que rechinen con uno y a veces dos ásperos diptongos; pero un diálogo interior había levantado su humanidad hacia más puras y luminosas esferas:

Seremos hombres, sí, hombres, pero quizás
los ángeles dialoguen a ratos con nosotros

Como él mismo dice en su *Himno de Resurrección* (p. 232). Y esta conversación angélica que como premio se suele otorgar al que voluntariamente o por azares de la vida se recoge dentro de sí mismo y se entrega a la contemplación y el estudio, aunque fugaz y pasajera, deja una huella; y con ella «crece el corazón» (p. 193), la fuerza y el valor del espíritu, hasta hacerlo capaz de luchar con los mismos ángeles (p. 179) para arrancarles dones y bendiciones ganados en tan buena lid. Y esto baste como elogio de la persona y del amigo, pues, al

comentar su *Poesía entera*, no haremos otra cosa sino recordar su misma vida que —como él mismo dice en la nota preliminar— se halla en estas páginas más patente de lo que a primera vista pudiera parecer.

La extensión de esta antología en el número de versos y poemas y en el tiempo en que se dilata —cincuenta años, desde 1923 hasta el 73, o sea, hasta el final de su vida— justifican el título de *Poesía entera*. Quien la lea con atención conocerá a su autor enteramente como poeta y bastante adecuadamente como hombre. Porque Souvirón habla de todo y apunta o dibuja cuanto ve, pero sobre todo se dibuja a sí mismo. Unas veces adrede y de propósito: «aquí me retrato vivo» (p. 315), y otras sin pretenderlo, que es cuando le sale mejor; en forma de alguna vivencia tierna, alegre o placentera (yo creo que en lo íntimo de su alma era risueño y alegre este poeta andaluz y de Málaga), o también como sobrepuesto a este regocijo interior el recuerdo de alguna amarga experiencia que le hace exhalar sus versos en forma de gemido entrecortado y ronco. Pero siempre con transparencia, con aguda visión de su propia alma y sentimientos, sin jactancia ni afectada humildad, con aquel arte que tienen muy pocos para hablar de sus más íntimas y vivas experiencias y en el cual fueron maestros insuperables San Agustín y Santa Teresa de Jesús. Las sobrias notas preliminares que él mismo pone al principio de cada uno de los libros en que se divide la antología: «Plural belleza», «Olvido apasionado», «Del nuevo amor»..., «Estancia de la hija»..., «El solitario y la tierra», etcétera, son un ejemplo de esta sencillez y serenidad con que el autor y el hombre miran a un tiempo su vida y su obra. A medida que adelantamos en la lectura encontramos más depurada y diáfana esta visión del poeta con que se conoce y contempla a sí mismo y más felices y acertados los rasgos con que se dibuja.

Quizá la división en tres maneras o aspectos que hace de la «Plural belleza» se pueda aplicar a toda su poesía y aun a su persona: El Amante, El Luchador y El Jugador. Pero me atrevería a invertir el orden. En los primeros libros de su adolescencia y juventud es más El Jugador, que con palabras e imágenes brillantes fabrica jeroglíficos ingeniosos, cuya clave él sabrá, si alguna tienen. Después aparece El Amante y con tanta vehemencia que le hace quejarse de la pujanza y fuerza de sus propios sentimientos:

Este gran corazón, este enemigo
que no me deja en paz por un momento
... ...
es a la vez mi premio y mi castigo (p. 134).

Pero el gran amor se rompe y el autor, con puntualidad de cronista, nos señala la fecha exacta, 1941, y su duración: diez años. Otro se hubiera reducido a gemir su desventura, como Bécquer, o a no percibir en la vida otra cosa que negrura, traiciones y falsías. Pero el poeta malagueño guarda en su retina demasiadas visiones de aguas azules, velas blancas y playas doradas; el aventurero andariego conserva mucha fe heredada, para no hallar solución a los enigmas de la vida. Aparece en el horizonte de su vida un «Nuevo Amor», «que vino a dominar y enaltecer todas las pasiones y afectos de antaño, en una contemplación ardorosa de mi camino hacia Dios» (p. 149). A este amor, ya lo sabemos, no se llega sin lucha ni su camino es fácil, sino áspero y pedregoso. Entonces es cuando surge, con todo el vigor y reciedumbre de su voluntad, El Luchador que se vence a sí mismo:

Venas equivocadas me dominan
nervios ardiendo. El corazón de hoy
es el de ayer, pero ahora te lo doy
para vencer las furias que me inclinan... (p. 156).

Lucha consigo mismo y también con Dios y con los ángeles, porque no sin violencia se arrebata la serenidad del cielo y las estrellas. Lucha espiritual y amorosa como la que describe fray Juan de los Angeles y tantos ascetas y místicos que enriquecieron la lengua castellana con la viva descripción de estos certámenes heroicos. Pero ya muy pronto, desde los sonetos «Del nuevo amor» y en los siguientes libros con creciente claridad, se advierte que la paz y la victoria —en cuanto es posible mientras dura la vida— se han apoderado del alma del luchador:

Padre: aquí llego, y mi alegría es testigo:
estoy contento; siento unas ardientes
ganas de tus diálogos fluyentes;
háblame y ya verás cómo te sigo (p. 157).

Acabaré con dos observaciones entre las innumerables que me sugiere el estilo de José María Souvirón. La primera es que, aunque, como él mismo dice, en su nota preliminar de «Fuego a bordo», su formación literaria desde niño fue más bien francesa, y los versos que pone como lema a muchos de sus poemas son casi siempre franceses, ingleses o alemanes, el lenguaje que emplea es sumamente castizo, limpio, castellano y moderno. Si se me permite recordar algo en que aludo a mí mismo, diré que José María, comentando conmigo un oscuro libro mío de poesía, me censuró amigablemente que hubiese empleado el arcaísmo *do* en lugar de *donde*. Le contesté con lo que dice Malon

de Chaide en la *Conversión de la Magdalena,* cuando se disculpa él mismo de haber usado el latinismo *caligine* en lugar de oscuridad: «Porque huelga decillo con la palabra latina» (*). Alguna que otra vez nos podemos permitir el antojo o capricho de usar una palabra arcaica, desusada o rara. Pero su advertencia indica mucha preocupación y esmero en el lenguaje, que no es descuidado, sino trabajado cuidadosamente.

La segunda es que, a mi parecer, la forma de poesía que mejor domina es el verso y métrica libres y que cuando emplea el endecasílabo a veces le sale áspero y disonante con diptongos demasiado violentos y que no se indican gráficamente:

Una alegría sin límites me llena (p. 155)
la que ceñía clamores en tu vida (181)
ni me querrías ni te querría del todo (140)
y una lluvia que cae con estrüendo (139)

Pero ya cualquier defecto o aspereza —del genio o del estilo— quedan anegados en aquella luz entrevista por él en la vida y a la que alude en uno de sus más hermosos sonetos:

Sólo entreví la luz, sólo el latido
remoto de lo que era mi alegría.
No amé del todo cuando amar creía;
hoy lo sé bien, que Amor he conocido.

Hoy sí que conoce con plenitud y certeza el verdadero Amor. Hoy sí que contempla clara y distintamente esa Luz esencial que entrevió en vida y se anega en ella *in regione ubertatis indeficientis, ubi pascis Israel aeterno veritatis pabulo* (en la región de abundancia imperecedera, donde apacientas a Israel con el mantenimiento eterno de la verdad). Y esta cita de San Agustín no se trae por inoportuno y vano alarde de erudición, sino por dos razones que para mí la enlazan al recuerdo de Souvirón. La primera, porque en este mismo verano de 1973, en que José María luchaba con la muerte, acaso releía yo las inmortales páginas de las *Confesiones* que tanta impresión causaron en mi juventud. La segunda, porque, como ya se indicó, acaso el valor más alto de sus poemas sea la sencillez y penetración con que el poeta se entiende a sí mismo y refleja su propia alma y que, por lo menos a mí, me recuerda el estilo de las *Confesiones* agustinianas.—*JAIME DE ECHANOVE GUZMAN (Urumea, 13. MADRID-2).*

(*) «Y vuesamerced por un rato... suba... a la región del sobrecelestial resplandor; y pasando todo lo sensible y lo inteligible, entre con Moisen en la niebla y *caligine* divina (que huelgo de decillo por este término), adonde vio Moisen a Dios y le mostró todo el bien»... (Prólogo a la parte IV.)

DOS LIBROS SOBRE CINE

ANDRE BAZIN: *Jean Renoir.* Artiach, editorial. Madrid, 1973; 289 pp.

Redactor cinematográfico de diversos diarios y semanarios franceses, André Bazin, en su calidad de jefe de redacción de la revista *Cahiers du Cinéma,* ejerció una gran influencia sobre el grupo de realizadores de la denominada nueva ola, que colaboraron con él en dicha publicación y que comenzaban a hacer sus primeros largometrajes cuando, en 1958, a los cuarenta años, Bazin moría. «Más que "crítico" era un "escritor de cine" que se preocupaba más de describir los filmes que de juzgarlos; los estudios de Bazin sobre Bresson, Chaplin, Rossellini, Buñuel, Stroheim y Fellini han sido traducidos en el mundo entero, así como su magistral librito sobre Orson Welles», dice Truffaut en la presentación (p. 9). Su muerte interrumpió la redacción de un libro sobre la obra de Jean Renoir que, en 1971, reelaborado por François Truffaut, fue publicado en Francia, y que ahora, en una exacta traducción de Joaquín Bollo, se edita en castellano.

El libro se compone, por lo tanto, de un reducido original, escrito expresamente por Bazin para esta obra; de una recopilación, realizada por Truffaut, de sus textos publicados, inéditos o simples notas sobre Renoir; todo ello ordenado cronológicamente, con respecto, no a la fecha de su redacción, sino de la película a que se refieren, más una minuciosa y completísima filmografía y una serie de notas críticas, sobre cada una de sus obras, redactadas en 1957, bajo la dirección de Bazin, por Jacques Doniol-Valcroce, Claude de Givray, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer y François Truffaut, puestas al día, en 1971, por Claude Beylie, Jean Douchet, Michel Delahaye, Jean Kres y Louis Marcorelles, así como una presentación de Truffaut, una semblanza de Bazin, escrita por Renoir, y, especialmente, unos apéndices, en los cuales se incluyen algunos textos antiguos de Renoir, unos excelentes *Recuerdos ...*, seguramente lo mejor del volumen, y los primeros tratamientos de *Le crime de monsieur Lange, La grande illusion* y *La règle du jeu.*

Es, por lo tanto, como encontrarse con un viejo número de *Cahiers du Cinéma,* de su mejor época, finales de los años cincuenta, en el cual hay textos que se recuerdan, otros que da gusto releer y algunos inéditos, con todo lo que ello significa de positivo y también de negativo. Frente a los textos de Bazin, que, en su primera parte, insisten demasiado en el hecho de que Renoir descubriera, antes que los nor-

teamericanos, el empleo de la profundidad de campo, para luego demostrar, por puro *chauvinismo,* una ceguera total ante sus películas norteamericanas, destacan las breves notas de Godard, Rivette, Rohmer y Truffaut, que, demostrando una misma admiración hacia el genio de Renoir, resultan mucho más lúcidas y mejores que las de su maestro.

Pero, por encima de las repeticiones y las vueltas sobre un mismo tema, mientras otros, que no significan este tipo de libros, no se tocan, y, en gran parte también, gracias a ellas, el volumen logra hacer un acertado análisis del mundo de Jean Renoir, valorando en su justa medida su obra y dando una minuciosa explicación del porqué de su extraordinaria calidad. Y, a través de sus películas mudas, *Nana* (1926), *La petite marchande d'allumettes* (1928), sus primeras experiencias sonoras, *La chienne* (1931), *Boudu sauvé des eaux* (1932), su etapa frente populista, *Toni* (1934), *Le crime de monsieur Lange* (1935), *Une partie de campagne* (1936), sus obras anteriores a la guerra mundial, *La grande illusion* (1937), *La règle du jeu* (1939), sus años en Estados Unidos, *The Southerner* (1945), *The Diary of a Chambermaid* (1946), su experiencia en la India, *The River* (1950), y su vuelta a Europa, *La carrosse d'or* (1951), *French Cancan* (1954), *Elena et les hommes* (1956), se va siguiendo la continua experimentación, mientras una y otra vez vuelve a dar vida a sus temas más queridos, en que consiste la amplia y variada obra de Jean Renoir, se analizan sus mejores logros, se explica el porqué de algunos fracasos, hasta llegar a comprender las razones por las cuales *The River* es una de las más bellas y mejores películas de la historia del cine.—*A. M. T.*

LEWIS JACOBS: *La azarosa historia del cine americano.* Palabra en el tiempo. Editorial Lumen, Barcelona. Vol. 1, 1971, 359 pp.; vol. 2, 1972, 458 pp.

Productor y realizador de películas experimentales, crítico cinematográfico del *New York Times* y de varias revistas especializadas, Lewis Jacobs, nacido en Filadelfia, en 1906, es principalmente conocido por sus estudios sobre cine y especialmente por *La azarosa historia del cine americano,* que recientemente ha sido publicado en castellano.

En el primer volumen realiza, valiéndose de un método de gran eficacia, apoyado en el testimonio de los diarios de la época y de los

catálogos de las primeras productoras, hace una minuciosa exposición, tanto a niveles sociales como industriales y artísticos, de la aparición del cine como fenómeno de feria y su inmediata transformación, a raíz de la creación de locales de exhibición en las zonas humildes de las grandes ciudades, en la diversión habitual de los emigrantes, hasta llegar a ser, al dejar de utilizarse únicamente sus posibilidades reproductoras de la realidad y convertirse en una crónica de tipo periodístico, un instrumento de influencia sobre la opinión pública. Al mismo tiempo que explica cómo la nueva diversión va ampliando su volumen de negocios, gracias al aumento del número de espectadores, a la creación de películas de mayor duración o largometrajes, a la producción en serie, apoyada en el *star-system*, los *géneros* y la publicidad, al convertirse, con la construcción de nuevos y más lujosos locales en las zonas más céntricas de las ciudades, en la diversión de la clase media, hasta llegar a ser, por el control del mercado mundial que significa la primera guerra mundial, una de las industrias más importantes del país.

Pero el máximo interés de este primer volumen radica en la detallada descripción, entrelazada y apoyada en los otros aspectos de su evolución, del proceso de desarrollo del lenguaje, utilizando la minuciosa descripción de la totalidad o fragmentos de las obras más significativas al respecto, experimentado por el cine. La trascendental influencia del francés Georges Méliès que, al introducir una serie de elementos teatrales, crea unas posibilidades cinematográficas que van más allá de la simple reproducción de la realidad; la habilidad de Edwin S. Porter para, por medio de la compaginación de diversos fragmentos reproductores de un hecho, entre los cuales existe una cierta relación, llegar a descubrir el valor narrativo del cine; y el talento de D. W. Griffith para, al alternar diversos fragmentos de una misma realidad, descubrir el lenguaje cinematográfico. Así como en el lúcido análisis mediante el cual se ponen al descubierto las múltiples interconexiones existentes entre la diversa temática de las películas, la opinión pública y los distintos hechos que preocupan al país. Hasta llegar al análisis de la obra de directores que, sin ser de primera línea, tienen un gran interés, como pueden ser Thomas Ince, Maurice Tourneur y Mack Sennett, y que no suelen ser objeto de estudio en este tipo de obras generales.

En la primera parte del segundo volumen, dedicada al último decenio, 1919-1929, del cine «mudo», continúa el mismo método del primero, con el análisis de la situación económica, durante estos años, de la nueva y floreciente industria, los principales avances de lenguaje

llevados a cabo y las relaciones existentes entre las oscilaciones de la temática de las películas y los principales sucesos socio-políticos del decenio, destacando el análisis de la obra de los directores, tanto de primera fila, como D. W. Griffith, Erich von Stroheim, Ernes Lubitsch, Cecil B. De Mille y Fred Murnau, como de aquellos otros que, siendo de gran interés, normalmente queda olvidada, como Victor Sjöström, Henry King, James Cruze y Rex Ingram; sin olvidar la influencia que, desde la época de Méliès, ha tenido el cine europeo en la evolución del norteamericano, y que culmina, en estos años, con la llegada a Estados Unidos de los principales directores europeos: Murnau, Lubitsch, Sjöström.

El fallo de *La azarosa historia del cine americano* estriba en que, escrita en 1939, la última parte del segundo volumen, la correspondiente al decenio 1929-1939, primeros años del cine *sonoro,* tiene, en primer lugar, por falta de perspectiva, una serie de errores de apreciación, y después, en razón de la fecha de su redacción, el tomar como punto final uno que, lógicamente, ya queda muy lejano. Aunque la visión general, el relato de cómo el cine, convertido en primera diversión internacional, pasa a estar bajo el control directo de los banqueros de Wall Street que, a través de sus representantes, los productores-supervisores, relegan a un segundo plano a los directores, con la consiguiente disminución de la calidad de las películas, sigue siendo de gran interés, principalmente al describir cómo la llegada del sonoro significa la destrucción de la riqueza de lenguaje alcanzada por el cine y un partir de cero, tanto a este nivel como al económico y temático.

Es una pena que ese tercer volumen, varias veces anunciado por el propio Lewis Jacobs, que no sólo continuaría la minuciosa exposición de la historia del cine norteamericano, sino que, sin duda, corregiría los errores de apreciación de la segunda parte del segundo volumen, desde el más importante, considerar a Walt Disney como el gran creador de la etapa *sonora,* a, descendiendo a otro nivel, dar mucha mayor importancia, dentro de la obra de Frank Capra, a *Mr. Deeps Goes to Town (El secreto de vivir,* 1936), que a *Lost Horizon (Horizontes perdidos,* 1937), no haya llegado a ser escrito.

En cualquier caso, esta obra, pulcramente traducida por Alvaro del Amo, es modélica en su género, en cuanto no sólo da una minuciosa e inteligente visión de lo que se ha venido a denominar cine clásico norteamericano, sino que expone y analiza la obra de sus más importantes creadores, con un rigor que no suele ser corriente en las historias del cine; aunque, cuando se refiere a la obra de King Vidor,

Fritz Lang, Joseph von Stenberg, Rouben Mamoilan, Frank Capra o John Ford, es decir, de aquellos que comenzaron su carrera con el *sonoro,* o una nueva parte de ella, de mayor importancia, a películas que, aun teniendo validez, hoy se nos muestran con menor interés que otras no destacadas.—*AUGUSTO M. TORRES (Larra, 1. MADRID).*

JENARO TALENS: *Ritual para un artificio.* Hontanar, Valencia, 1971.

Ritual para un artificio, tercero de los libros poéticos de su autor, se sitúa dentro de una perspectiva tectónica, dentro de una decidida voluntad de construcción, símbolo, en última instancia, de un reordenamiento constante que el poeta realiza sobre sus materiales líricos, y que realiza siempre desde la última vuelta del camino, esto es, desde la última perspectiva alcanzada. De este modo, *Una perenne aurora* venía a continuar el libro anterior, *Víspera de la destrucción,* y el libro que ahora comentamos continúa, resume y cierra ambos. Los tres libros se enlazan no sólo en torno a una problemática común, sino a través de un encadenamiento de motivos, imágenes, léxico, etc., que constituye a cada uno en miembro de un todo configurado, en su unidad, desde el último paso. Así *Víspera de la destrucción* termina con un poema titulado «Alba» y otro que modela la mirada del poeta, como mirada visperal sobre la que se cierne la destrucción en su contemplación de ese *Alba. Una perenne aurora* comienza precisamente con el poema «Mundo al amanecer», que, a un mismo tiempo, continúa y contradice la visión expresada en el primer libro. Si en aquél nos encontrábamos con una víspera destructiva, aquí aparece una aurora *perenne.* En el primero se trata de un mundo poblado por la materia en su frialdad y la carencia de amor, un mundo desolado por la certidumbre de la muerte, la soledad irredimible, el silencio cósmico, la inexorabilidad del tiempo, la imposibilidad de otorgarle un sentido. Todo lo que el hombre posee es su presencia *presente:* su posibilidad de riqueza consiste en dilatarlo, extraerlo del fluir del tiempo, convertirlo en instante fijo, eterno, y en ese instante continuado absorber la realidad en su dimensión sensorial, óptica, tangible. En el segundo la situación no cambia, pero sí el enfoque del poeta. Lo que era mísera riqueza pasa a ser opulencia *(La destrucción persiste, pero en vano. / Visible el mundo es reino, y amanece, / aunque el hombre transcurra / como un embriagador y cálido presagio / de tempestad. Es libre).* La posesión de

la realidad en su presente constituye esa perenne aurora y el poeta se siente *Nacido por el mundo que amo.* Se trata, por supuesto, de una aurora amenazada. Sobre ella aletea *ese pájaro insomne, / y unas alas que acosan como lento cuchillo.* Todo lo que antes era alimento para la inexorable destrucción es ahora sólo pájaro amenazante que se cierne, en vano, para corroer un presente ofrecido como don.

Ritual para un artificio comienza precisamente donde acaba esa perenne aurora. Su primer poema la cierra, la niega: *Paraíso clausurado.* La luz, mísera riqueza en *Víspera,* opulencia en *Una perenne aurora,* aparece aquí como *tímida luz, dureza de agonía.*

Tal vez sea fácil suponer que el poeta regresa a su primer libro, que hay una oscilación agónica, una duda desgarrada entre la esperanza y la desesperanza. Pero *Ritual* dista mucho de ser un regreso. Perpetúa, eso sí, el mundo personal creado en los dos libros anteriores, pero cambia, de nuevo, la perspectiva. Se dilata la ambición. El horizonte se amplía. Más que cambiar de punto de vista, se cambia de nivel de punto de vista. El poeta comprende que la oscilación entre la esperanza y la desesperanza es un no salir del círculo vicioso. Inquiere entonces por el motivo, y aparece la noción de sistema. Es un mismo sistema el que da sentido a la esperanza y la desesperanza. Mientras aquél no cambie no habrá otra posibilidad que la alternativa. Cabe preguntarse, llegados a este punto, cuál era ese sistema y cómo superarlo. *Ritual* dará respuesta a esta pregunta.

He aquí la cita que abre el libro: «La crítica a un sistema se hace, necesariamente, desde *otro* sistema, y, por otra parte, la significación de un elemento depende del sistema en que se inserta, que constituye. De éste surge el *sentido;* se trate de un artículo periodístico o de una huelga, de un acto erótico o de una bomba que estalla. Negarse a aceptar un sistema es negarse a aceptar la mutabilidad de los valores» (H. Schmucler).

Cuando el poeta delimita el sistema en que ha ido creciendo su poesía, está en disposición de superarlo. Pero ello va a precisar un entero replanteamiento de qué es la poesía.

Todo el libro de Jenaro Taléns es el proceso de una crisis. Dos grandes ejes la recorren. De un lado, la vuelta al ámbito de *Víspera,* desde el que se hace imposible toda perenne aurora, y ello porque el poeta se sitúa en el centro de la realidad, que existe sólo en función de él, de su YO, confusa entelequia destinada a la soledad y la muerte. Desde este situarse como centro, la realidad es inapresable en su otredad: responde con el silencio. Sólo es apresable como sueño del yo, y responde entonces con la caducidad del tiempo

humano. Ninguna de ambas respuestas es satisfactoria, por lo que el poeta, al final del libro, rompe su lenguaje en el poema «Toast funèbre», y crea uno nuevo en el que cierra el libro, «Final del laberinto», pero esta vez en prosa, señalando que el verso manejado hasta ahora no puede ya expresar el mundo nuevo a descubrir. «Romper lo frágil y sus espirales. La libertad de conocer los límites: centro no ya, ni círculo, sino la realidad, ahora inevitable.» El descubrimiento de lo real en su otredad en su totalidad no dependiente del yo exigirá, sin duda, un nuevo lenguaje que habrá que esperar de su próximo libro.

El otro gran eje es el replanteamiento del lenguaje poético. Todo el libro es una meditación sobre las relaciones entre lenguaje y realidad. El lenguaje es un conjunto arbitrario de signos por el que tratamos de ordenar la realidad, de darle sentido, de reducirla a esquema, esto es, a historia. Pero la realidad no es historia, sino presente, inagotable presente. La realidad no conoce la continuidad. Esta la fingimos nosotros con la memoria y el lenguaje y su ficción no conducen sino al fracaso, a una oscura e inútil ceremonia, a un ritual para un artificio. En última instancia el poeta es el sacerdote de un rito por el que traducimos lo intraducible: la vida en arte. Es un sacerdote estéril, y todo su conocimiento es lenguaje, de hecho *todo* es lenguaje. De ahí la imposibilidad de encontrar la realidad. Lo único que podemos hacer es vivirla. Este segundo eje conduce, pues, también, a una crisis de lenguaje, a la necesidad de encontrar uno nuevo capaz de expresar nuestro decidido encuentro con lo real.

Ambos ejes confluyen para cerrar el mundo iniciado en *Víspera* y situarnos en el umbral de uno nuevo. Ambos también se interpenetran: la realidad es inasequible si tomamos nuestro yo como centro, pero es igualmente inasequible desde un lenguaje creado única y exclusivamente para salvar al yo de la realidad, esto es, para sublimarla en arte para encontrar en éste nuestra salvación. En ambos ejes lo que hacemos es escindir la comunidad entre el yo y lo real, contraponer el yo y sus creaciones egocentristas (la memoria, la belleza como forma de salvación, etc.) y la realidad y sus frutos. Ambos ejes desembocan, necesariamente, en el fracaso.

Pero para llegar hasta aquí es preciso pasar por una difícil maniobra, a través de la cual la poesía se convierte en negación de sí misma. El arte es un artificio inútil para la vida, pero cada vez que la vida se nombra es el arte quien lo hace. Cada vez que contraponemos realidad y ficción lo hacemos a través de la ficción. Situada ante esta contradicción, la poesía de *Ritual* se retuerce a sí misma,

se hace a la par que se cuestiona. De ahí que el libro atraviese, necesariamente, por una multiplicidad de lenguajes y que pasemos del poema retórico al hondamente meditativo, del denso y breve al extenso y compuesto, de la discursividad a la ruptura sintáctica, de la elegía a la declaración de principios. Pero no es sólo esto. Si la realidad es desorden inapresable por el lenguaje y éste es proyecto de orden, ¿qué podemos hacer para expresar la inasequibilidad de la realidad por el lenguaje? Jenaro Taléns ha recurrido a la única solución consecuente: exacerbar la diferencia entre ambos planos. Mostrar la impotencia del lenguaje en su misma impotencia, esto es, en su abismática distancia de lo real. Su libro, así, se constituye en un trabadísimo esquema en el que cada pieza se engarza a las restantes, anticipando la posterior y continuando la anterior, pero también dibujando amplias redes significantes entre poemas muy separados en su secuencia.—*JUAN OLEZA (Historiador Martínez Ferrando, 6. VALENCIA).*

BIBLIOGRAFIA DE REVISTAS Y PUBLICACIONES HISPANICAS EN LOS ESTADOS UNIDOS 1972

Como ya hemos mencionado en las bibliografías correspondientes a 1970 y 1971 (1), las perspectivas de las publicaciones hispánicas en los Estados Unidos, aunque todavía numerosas, aparecen veladas por la situación misma del mundo académico lleno de incertidumbre. Como también ya se ha indicado, las condiciones de las instituciones de enseñanza superior es difícil debido a las restricciones en las asignaciones federales a los programas educativos y asimismo por el mismo ambiente de la población estudiantil de revuelta y desacuerdo con las reglas y organización universitaria, que ha introducido una caprichosa anarquía en los programas de estudios. La consecuencia de todo ello ha sido, en cuanto a la supresión de presupuestos, un cambio de actitud por parte de los estudiantes al sentir amenazada la fuente de su sostenimiento económico, como becas, ayudas, empleos parciales, etcétera, y, por otro lado, una diferente manera de actuar por parte de los profesores jóvenes del claustro al ver en peligro sus sueldos, fu-

(1) *Cuadernos Hispanoamericanos*, vols. LXXXVIII, XC, núms. 262, 270. Madrid. Abril y diciembre de 1972.

turos aumentos anuales e incluso sus propios empleos por falta de estudiantes, lo que ha tenido como efecto la inmediata restauración de la tranquilidad en el mundo universitario norteamericano. Sin embargo, los cambios anárquicos introducidos en los programas de estudios continúan produciendo una crisis en la preparación de los alumnos. Ya han empezado a oírse algunas voces en busca de corregir esta situación, como se desprende de los artículos publicados sobre este tema en *Time* y en *Wall Street Journal* (2), en que se defienda la necesidad de que los estudiantes acaben sus carreras con suficiente preparación. Ello supondría la vuelta al establecimiento de algunas prioridades en que basar los estudios superiores, requisito sin el cual sería inútil buscar la eficacia y aplicación práctica de los mismos.

Esta situación ha originado la disminución de la labor editorial hispánica que, aunque todavía importante, es natural se resienta por la situación del mercado a que está dirigida en su mayoría.

ARTICULOS

Books Abroad. Norman (Oklahoma). Volumen 46. Núm. 1: Jaime Alazraki: «Pablo Neruda, The Chronicler of all Things»; «Paul Neruda in Books Abroad».

Núm. 3: George Wellwarth: «Manuel de Pedrolo and Spanish Absurdism».

Núm. 4: Symposium on Octavio Paz: Ivar Ivask: «Introduction: The Perpet-Present»; Ruth Needleman: «Poetry and the Reader»; Emir Rodríguez Monegal: «Borges and Paz»: Toward a Dialogue of Critical Texts»; Allen W. Phillips: «Octavio Paz: Critic of Modern Mexican Poetry»; Manuel Durán: «Irony and Sympathy in Blanco and Ladera Este»; Ricardo Gullón: «The Universalism of Octavio Paz»; Tomás Segovia: «Poetry and Poetics in Octavio Paz»; Ramón Xirau: «Octavio Paz: Image, Cycle, Meaning».

Comparative Literature Studies. College Park (Maryland). Volumen IX. Núm. 2: Jean-Paul Barricelli: «Sogno and Sueño: Dante and Calderón».

Núm. 3: Laurence Davies: «Cunninghame Graham's South American Sketches».

Duquesne Hispanic Review: Pittsburgh (Pennsylvania). Año IX. Núm. 2: Víctor Fuentes: «Sobre el estilo de Benjamín Jarnés»; Luis Lorenzo-Rivero: «La realidad de la sociedad española vista por Larra y Unamuno»; Edward Nagy: «Los soportes de ficción y la sátira social en "Nadie fíe su secreto", de Pedro Calderón de la Barca».

Núm. 3: Walter Rubin: «De los romances populares a la cédula real de Carlos III»; Gustavo J. Godoy: «Bécquer en Unamuno»; Delfín Carbonell Picazo: «La ventana de enfrente» (cuento).

Año X. Núm. 1: Thomas E. Case: «El papel de Inés en Peribáñez»; Carlos H. Monsanto: «Infierno negro: Drama de protesta social»; James A. Parr: «La escena final de *Yerma*»; Vicente Cabrera: «Tiempo de silencio».

---

(2) *Time*, «Crisis Amid the Calm», Nueva York, 8 de octubre de 1973. Otten, Alan L., «Crisis and People», *The Wall Street Journal*, Nueva York, 27 de septiembre de 1973.

Hispania. Wichita (Kansas). Volumen 55, Núm. 1: Seymour Menton: «El Método Contrastivo»; Pedro M. Barreda-Tomás: «Alejo Carpentier: Dos Visiones del Negro, dos conceptos de la novela»; Fernando Ibarra: «Clarín y Azorín: El Matrimonio y el Papel de la mujer española»; John F. Tull, Jr.: «Shifting Dramatic Perspectives in Nalé Roxlo's "Judith y las Rosas"»; Carole A. Holdsworth: «Some Modernist "Manías Verbales" and their Connotations in the "Revista Moderna"; Arnold M. Penuel: «Galdós, Freud, and Humanistic Psychology»; Anthony G. Lozano: «Subjunctives, Tranformations and Features in «The Indefinite "Se" Revisited»; Sonya I. Arellano y Jean E. Draper: «Relations Between Musical Aptitudes and Second Language Learning»; Edward H. Worthen: «Edmondo de Amicis, An Italian Hispanist of the Nineteenth Century»; Donald W. Bleznick: «A Guide to Journals in the Hispanic Field».

Núm. 2: Phyllis Rodríguez-Peralta: «The Literary Progression of José María Arguedas»; Rosina D. Navarrete: «La ideología del "Poema de Mio Cid"»; Raymond D. Souza: «Fernando as Hero in Sábato's "Sobre Héroes y Tumbas"»; Ricardo Navas-Ruiz: «"Zaragoza": Problemas de estructura»; Sandra M. Cypress: «The Function of Myth in the Plays of Xavier Villaurrutia»; Gerald E. Wade y Jaime José González: «Tirso de Molina and the Gonzagas»; Eduardo Magalhaes: «Português para principiantes»; Alan Garfinkel: «The Enrichment-Oriented Radio Program; A Medium for Building Listening Comprehension Skills»; J. Cary Davis: «More on Indefinite "se"»; Claude L. Hulet: «Dissertations in the Hispanic Languages and Literatures»; Ronald J. Quirk: «On the Extent and Origin of Questions in the Form ¿Qué tu tienes?»; Tracy Terrell: «The Place of Spanish in the Humanities»; Stanley Levenson: «The Language Experience Approach for Teaching Beginning Reading in Bilingual Education Programs»; Juan Como Ballesta: «Tres poemas desconocidos de Miguel Hernández: Valoración»; Keith Ellis: «Concerning the Question of Influence».

Núm. 3: Dorothy Clotelle Clarke, Ruth Lee Kennedy, Edwin B. Place, Richard W. Tyler, Benjamín M. Woodbridge, Jr., y Leavitt O. Wright: «S. Griswold Morley 1878-1970»; Geraldine Savacino: «Preventive Medicine for the Foreign Language Teacher whose Administration Threatens Amputation»; Gilbert Smith: «Problems of Testing in Lower-Level Reading Courses»; John B. Dalbor: «A Simplified Tagmemic Approach for Teaching Spanish Syntax»; Joseph W. Zdenek: «Another Look at the Progressive»; Frederic W. Murray: «Trends in Departmental Structure in the Field of Hispanic Studies»; Edith Rogers: «Games of Muscle, Mind, and Chance in the "Romancero"»; Charles Param: «Horacio Quiroga and his Exceptional Protagonists»; Charles H. Leighton: «Alejandro Casona and Suicide»; Joseph A. Feustle, Jr.: «Sarminto and Martínez Estrada: A concept of Argentine History»; A. V. Ebersole: «La originalidad de Guillén de Castro»; Marie A. Wellington: «The Awakening of Galdós' Lázaro»; Andrew P. Debicki: «Esquemas formales y significado íntimo en "Comtico"».

Núm. 4: Kessel Schwartz: «Themes, Trends and Textures: The 1960's and the Spanish American Novel»; Royce W. Miller: «The Classical Ballads of the Sephardic Jews: A Study in Literary Recomposition»; Jules Piccus: «Fray Luis de León y la figura del Tetragrámaton en "De los nombres de Cristo"»; Richard E. Wood: «The Hispanization of a Creole

Language: Papiamentu»; Patricia W. O'Connor: «A Spanish Precursor to Women's Lib: The Heroine in Gregorio Martínez Sierra's Theater»; Robert C. Spires: «Cela's "La Colmena": The Creative Process as Message»; Stanislav Zimic: «El "Engaño a los Ojos" en Las Bodas de Camacho del "Quijote"»; George W. Ayer: «Linguistic Research in the 1960's»; Geraldine Antoine: «"Conversational Spanish". A One Year High School Course»; James H. Ward: «Spanish Teachers and Spanish Speaking Minorities»; José María Carranza: «La enseñanza de la composición: Un procedimiento útil»; Robert L. Tappan: «Imperfect vs. Preterit: A New Approach»; O. E. Pérez: «On Bilingualism»; Hubert Molina: «Evaluation During Development of Spanish Materials on the Kindergarten and First Grade Level»; Wilma Newberry: «The New Spanish Tartuffe»; Membership Issue: «Teaching Spanish In School and College to Native Speakers of Spanish»; Elizabeth Keesee: «Vocational Opportunities»; Constitution of the American Association of Teachers of Spanish and Portuguese Inc.; «Special Services of the AATSP».

Hispanic Review. Filadelfia (Pennsylvania). Volumen 40, núm. 1: A. A. Sicroff: «Américo Castro and his Critics: Eugenio Asensio»; Jaime Alazraki: «El Surrealismo de Tentativa del hombre infinito de Pablo Neruda»; Robert L. Fiore: «Calderón's "El gran teatro del mundo": An Ethical Interpretation»; Peter L. Podol: «The Evolution of the Honor Theme in Modern Spanish Drama»; Howard Mancing: «Dulcinea's Ass: A note on «Don Quijote», Part II, Chapter 10»; Henry N. Bershas: «"Investigable", "Intelligible"»; Theophilus Shoemaker Lynch: «More on Francisco de las Notas and a note on "Sonces"».

Núm. 2: Wilson Martinis: «Tradition and ambition in Brazilean Literature»; Yara González: «Los ojos en Lorca a través de Santa Lucía y San Lázaro»; Melveena McKendrick: «The "mujer esquiva" A Measure of the Feminist Sympathies of Seventeeth-Century Spanish Dramatists»; Edward F. Stanton: «Garcilaso's Sonnet XXIII»; Henry N. Bershas: «The Use of "Cras" in Golden Age Texts»; Sturgis E. Leavitt: «The "Quinta Parte de Comedias" ascribed to Calderón de la Barca»; Russell P. Sebold: «¿Qué día murió Cadalso?».

Núm. 3: Dorothy Clotelle Clarke: «Juan Ruiz as Don Polo»; David M. Gitlitz: «"Conversos" and the Tusión of Worlds in Micael de Carvajal's "Tragedia Josephina"»; Margaret Wilson: «Lope as Satirist: Two Themes in "El perro del hortelano"»; Robert C. Spires: «Systematic Doulet: The Moral Art of "La familia de Pascual Duarte"»; Nancy Joe Dyer: «A Study of the Old Spanish Adverb in "mente"».

Núm. 4: Eugenio Asensio: «En torno a Américo Castro. Polémica con Albert A. Sicroff»; Josep M. Solá-Solé: «Una composición bilingüe hispano-árabe en un cancionero catalán del siglo XV»; Dorothy Clotelle Clarke: «Juan Ruiz and Andreas Capellanus»; Valerie Masson de Gómez: «A New Interpretation of the Final Lines of the «desir de las syete virtudes»; Donald McGrady: «Notes on Jerónima de Burgos in the Life and Work of Lope de Vega»; Gerald E. Wade: «Vitor, Don Juan de Alarcón y el Fraile de la Merced»; Lanin A. Gyurko: «Rulfo's Aesthetic Nihilism: Narrative Antecedents of "Pedro Páramo"».

Hispanófila. Chapel Hill (North Carolina). Año XV. Núm. 2: Everett W. Hesse: «Lope's "La discreta enamorada" and the Generation Gap»; Adriana Lewis Galanes: «"Las mocedades del Cid" de Guillén de Castro: Corteza

y meollo»; Mario J. Valdés: «Metaphysics and the novel in Unamuno's last decade: 1926-1936»; Mary L. Seale: «Hangman and Victim: An analysis of Martín-Santos "Tiempo de Silencio"»; A. F. Michael Atlee: «Antonio Buero Vallejo y Dios»; Patricia W. O'Connor: «Premio Lope de Vega 1969: A Devious Form of Censorship?»; Fernando Ibarra: «Los sonetos vascos de Julio Herrera y Reissig».

Núm. 3: Simon A. Vosters: «Dos sonetos de Garcilaso. Análisis estilístico»; Vern G. Williamsen: «Poetic truth in two Comedias: "No hay mal que por bien no venga" and "No hay dicha ni desdicha hasta la muerte"»; Vicente Cabrera: «Nuevos valores de "El casamiento engañoso" y "El coloquio de los perros"; Leo Hickey: «Un auténtico dilema del novelista español»; Constance A. Sullivan: «La modificación del protagonista en sucesivas ediciones de "La pata de la raposa", de Pérez de Ayala».

Año XVI. Núm. 1: Alfonso Urtiaga: «Matices místicos en el tema de Don Juan»; Antonio Urrello: «Isabel II y su reinado en una novela de Valle-Inclán y un episodio galdosiano»; Paul Smith: «Blasco Ibáñez and Drama»; Luis Lorenzo-Rivero: «Unamuno y Larra frente al problema de España»; M. Embeita: «"Aurora Roja": una interpretación»; Virginia Higginbotham: «Reflejos de Lautréamont en "Poeta en Nueva York"».

Latin American Research Review. Austin (Texas). Volumen VII. Núm. 1: James Lockhart: «The Social History of Colonial Spanish America: Evolution and Potential»; Karen Spalding: «The Colonial Indian: Past and Future Research Perspectives»; Frederick P. Bowser: «The African in Colonial Spanish America: Reflections on Research Achievements and Priorities»; Werner Baer: «Import Substitution and Industrialization in Latin America: Experiences and Interpretations».

Núm. 2: Jack D. L. Holmes: «Research in the Spanish Borderlands: Alabama»; Samuel Proctor: «Research Opportunities in the Spanish Borderlands: East Florida, 1763-1821»; Jack D. L. Holmes: «Research in the Spanish Borderlands: Mississippi»; Manuel L. Carlos and Lois Sellers: «Family, Kinship Structure, and Modernization in Latin America»; Ann Pescatello: «The Female in Ibero-America».

Núm. 3: Andrés Suárez: «The Cuban Revolution: The Road to Power»; Jaime Suchlicki: «Sources of Student Violence in Latin America: An Analysis of the Literature».

Luso-Brazilian Review. Madison (Wisconsin). Volumen IX. Núm. 1: Maxine Margolis: «The Coffee Cycle on the Paraná Frontier»; Parke Renshaw: «O Humor em Iaiá Garcia e Brás Cubas»; Frederick C. H. García: «Critic turned author: Isaac Goldberg»; Merlin H. Forster: «The Returning Traveler and Portuguese Reality in Eça de Queiroz»; Raymond Moody: «Portuguese Prepositions: Some Semantic Categories»; John R. Kelly: «An Annotated Bibliography of the Early Writings of Jose Lins do Rêgo»; Leslie B. Rout, Jr.: «The "Black Bishops" Mystery».

Núm. 2: Stanley E. Hilton: «Acao Integralista Brasileira: "Fascism in Brazil, 1932-1938»; David T. Haberly: «Abolitionism in Brazil: Anti-Slavery and Anti-Slave»; Alfred J. Mac Adam: «Rereading Ressurreicao»; Walter R. Toop: «Organized Religious Groups in a Village of Northeastern Brazil»; John T. H. Timm: «A Study of the Grotesque in Cesário Verde's Sentimento dum occidental»; Constantin C. Stathatos: «Antecedente of Gil Vicente's "Floresta de enganos"»; Joaquim-Francisco Coelho: «A morte de Fernando Pessoa na imprensa protuguêsa do tempo».

Modern Drama. Lawrence (Kansas). Volume XV. No. 2: Virginia Higginbotham: «Lorca and Twentieth-Century Spanish Theater».

Modern International Drama. University Park (Pennsylvania). Volumen VI. Número 1: Juan Antonio Castro: «Only a Man in Black»; Xavier Fábregas: «Contemporary Trends in the Catalan Theatre».

Modern Language Notes. Baltimore (Maryland). Volumen 87. Núm. 2: Pedro Salinas: «Federico García Lorca»; Bruno M. Daniani: «Un aspecto histórico de la Lozana Andaluza»; Juan Bautista Avalle-Arce: «Lope y su Peregrino»; Bruce W. Wardropper: «"La Fianza Satisfecha", A Crudely Mangled Rehash?»; Cesáreo Bandera: «El "Confuso abismo" de *La vida es sueño»;* Sister Eleanor O'Kane, C. S. C.: «Antonio Machado, "Aprendiz del saber popular"»; David Loughran: «Myth, the Gypsy, and Two "Romances históricos"»; Roberto González Echevarría: «"Semejante a la noche", de Alejo Carpentier: Historia/Ficción»; Sara Castro Klarén: «Fragmentation and Alienation in *La casa verde»;* John K. Walsh: «A possible Source for Berceo's Vida de Santa Orio»; Thomas R. Hart: «The Early Court Theater in Portugal and Valencia: Gil Vicente, Luis Milán, Juan Fernández de Heredia»; John J. Reynolds: «Alanio or Montano: "A Note on Montemayor's Diana"»; Valerie M. Gomez: «Diego Davalos y Figueroa, Seragina Aquilano, and Ovid: the Continuity of the "Alba" Theme»; Harriet B. Powers: «Allegory in *El escándalo».*

Núm. 6: Robert J. Matthews: «Theatricality and Deconstruction in Max Frisch's Don Juan».

Núm. 7: Daniel Javitch: Poetry and Court Conduct: Peittenham's Arte of English Poesie in the Light of Castiglione's Cortegiano».

Publications of the Modern Language Association of America. Nueva York (Nueva York). Volumen 87. Núm. 1: Enrique Martínez-López: «Sobre "aquella bestialidad" de Garcilaso (égl. III 230)».

Núm. 5: Dance A. Nelson: «Syncopation in El Libro de Alexandre»; Richard P. Kinkade: «Sancho IV: Puente literario entre Alfonso el Sabio y Juan Manuel».

Revista de Estudios Hispánicos. University (Alabama). Volumen VI. Núm. 1: Joseph M. y Montserrat D. Solá-Solé: «Los Mahomas de Rojas Zorrilla»; Kessel Schwartz: «El paisaje serrano de Lugones»; Paul Descouzís: «Efemérides determinista en Azorín»; María R. Uría-Santos: «El simbolismo de "Doña Beatriz": Primera obra de C. Solórzano»; Manuel D. Ramírez: «Valle-Inclán's Self-Plagiarism in Plot and Characterization»; Gerald W. Petersen: «Punto de vista y tiempo en *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes».

Núm. 2: Victoriano Ugalde: «En torno a la novelística cervantina»; Ignacio R. Galbis: «Don Ramón Menéndez Pidal y el perfil jurídico del Cid»; Alberto J. Carlos: «La ironía en un evento de Borges»; Martha T. Halsey: «Buero's mito: A contemporary vision of Don Quijote»; Judith Goetzinger: «The emergence of a Folk Myth in *Los funerales de la Mamá Grande»;* Brian Steel: «Two recurring structures in Cela's Prólogos»; Carole A. Holdsworth: «Ideas religiosas en las novelas maduras de Ramón Pérez de Ayala»; Robert Zaetta: «The "burla" in the novels of Wenceslao Fernández Flórez»; Anthony J. Vetrano: «Imagery in two of Jorge Icaza's novels: *Huasipungo and Huairapamoshcas»;* Enrique Fer-

nández-Barros: «Dos maestros de Menéndez Pelayo: don Manuel Milá y Fontanals y don Gumersindo Laverde Ruiz».

Núm. 3: Francisco Caudet: «Un olvidado antecedente temático y tonal del 98: "La Tierra de Campos", de R. Macías Picavea, "Novela-epopeya" de Castilla»; Gabriel H. Lovett: «Two Views of Guerrilla Warfare: "Galdós", "Juan Martín El Empecinado" and Baroja's "El escuadrón del Brigante"; Jaime Asensio: «Los dictámenes sobre el último capítulo de la "Guía Espiritual", de Miguel de Molinos»; Helen Ivanyshyn Triantiafillou: «Razón y pasión en Sor Juana Inés de la Cruz y en Alfonsina Storni»; Gilbert Smith: «Unamuno, Ortega and the "Otro"»; Thomas Case: «Lope de Vega's Parte Dedications»; Maria Scorsone: «Unas notas sobre la temática amorosa en Pedro Salinas y Jaime Ferrán»; Thomas E. Lyon: «Francisco Luis Bernárdez: Popularity and Obscurity»; Robert M. Scari: «*La ideología de Lugones, su evolución y transformación estética*»; James R. Chatham: «Gestures, facial expresions and signals in the "Poema del Cid"».

Revista Iberoamericana. Pittsburgh (Pennsylvania). Núm. 78: Alfredo A. Roggiano: «Homenaje a Arturo Torres Rioseco (1897-1971)»; Jorge Carrera Andrade: «Poesía y sociedad en Hispanoamérica»; Enrique Anderson Imbert: «Filosofía del escenario»; Enrique Pezzoni: «Blanco: La respuesta al deseo»; John M. Fein: «La estructura de "Piedra de Sol"»; Tamara Holzapfel: «El "Informe sobre ciegos" o el optimismo de la voluntad»; Jaime Giordano: «Forma y sentido de "La escritura del Dios", de Jorge Luis Borges»; Luis Pérez Botero: «Caracteres demológicos en *Mulata de Tal*»; Bruno Podestá A.: «Ricardo Palma y Manuel González Prada: «Historia de una enemistad»; Marguerite C. Suárez-Murias: «La lengua española, patrimonio espiritual y político»; Emilio Carilla: «Sobre *El Barroco literario hispánico*».

Núm. 79: Guillermo Sucre: «Borges, una poética de la desposesión»; Allen W. Phillips: «*Otra vez Fuensanta: Despedida y reencuentro*»; Humberto E. Robles: «Perspectivismo, yuxtaposición y contraste en *El Señor Presidente*»; Germán Darío Carrillo y Barry Stults: «*Cien años de soledad* y el concepto»; De la Fuente: «La estructura de la novela de Juan Carlos Onetti: Juntacadáveres»; Julio Matas: «Tres antologías de teatro»; Publio González-Rodas: «Presencia de Sarmiento en Rubén Darío»; Thomas E. Kooreman: «Estructura y realidad en *El llano en llamas*».

Núm. 80: Emir Rodríguez Monegal: «Borges y Nouvelle Critique»; Ana María Barrenechea: «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica»; John Caviglia: «Un punto entre cero: el tema del tiempo en Trilce»; Armando Zárate: «César Vallejo: "Premonición y Vésperas"»; Stasys Gostautas: «La evasión de la ciudad en las novelas de Roberto Arlt»; Kalman Jorge Barsy: «Notas sobre la estructura de *Memorias póstumas de Bras Cubas*»; José María Carranza: «La crítica social en las fábulas de Marco Denevi»; Emir Rodríguez Monegal: «Sobre el antiimperialismo de Rodó»; Eduardo Neale-Silva: «Vallejo y la crítica: Sobre *Aproximaciones a César Vallejo*»; Rubén Benítez: «Schopenhauer en "Lo fatal de Rubén Darío"»; Fernando Rosemberg: «Los cuentos y novelas de Haroldo Conti»; Hugo J. Verani: «Contribución a la bibliografía de Juan Carlos Onetti».

Núm. 81: Luis Alberto Sánchez: «Pablo de Olavide y Jáuregui»; Eduardo G. González: «Los pasos perdidos, el azar y la aventura»; Lía Schwartz

Lerner: «Tradición literaria y heroínas indias en *La Araucana»;* Z. Nelly Martínez: «"El informe sobre ciegos" y Fernando Vidal Olmos, poeta vidente»; Emilio Carilla: «Trayectoria de Fernández Moreno».

Romance Notes. Chapel Hill (North Carolina). Volumen XIII. Núm. 3: David Henn: «*La Colmena*-An Oversight on the Part of Cela»; David Ling: «Symbols of Hope in Three Plays of Buero Vallejo»; Marvin D' Lugo: «Binary Vision in the Borgian Narrative»; Lewis H. Rubman: «A Sample of José Emilio Pacheco, Young Mexican Poet»; Kessel Schwartz: «Life and Art in a Drama by Jacobo Langsner»; Donald Ray Johndrow: «"Total" Reality in Severo Sarduy's Search for *Lo Cubano»;* John F. Knowlton: «Don Alvaro: "A Spanish Phaëton?"»; Marcel Crespil: «La fe religiosa de Almudena en *Misericordia»;* Lawrence D. Joiner: «Proust and Azorín»; Victorio G. Agüera: «Notas sobre las burlas de Alcalá de La vida del Buscón llamado Pablos»; Jeremy L. Medina: «A Note on Theme and Structure in Herrera's "Canción a la batalla de Lepanto"»; Daniel Eisenberg: «An Unknown Toledan Printer: Juan de Zea»; John A. Moore: «The Pastoral in the *Quijote* or Nuestro gozo en el pozo»; Robert R. Stinson: «Gil Vicente, Erasmus, and a Legend»; Paul A. Gaeng: «A Note on the Declension of Germanic Personal Names in Latin Inscriptions from Visigothic Spain».

Volumen XIV. Núm. 1: Eleanore Maxwell Dial: «León Felipe: The Poet as Playwright»; Ida Molina: «Notes on the Dialectics of the Search for Truth in *El otro* and in *El tragaluz»;* Evelyn Rugg: «Valle-Inclán's use of odours in some of his Dramatic Works»; David D. Johnson: «Huasipungo for Children?»; Michael Danahy: «The Esthetics of Documentation: The Case of L'Education sentimentale»; Jerry L. Johnson: «The Relevancy of *La Raquel* to its Times»; Barnett A. McClendon: «Influences of *El escándalo* on the Columbian Novel, *Ayer, nada más»;* R. Merritt Cox: «Thomas Jefferson and Spanish: "To every inhabitant, who means to look beyond the limits of his farm"»; Sturgis E. Leavitt: «The Composition of Lope's *Las paces de los reyes y Judia de Toledo»;* Gregorio B. Palacín: «De nuevo sobre el tema del nacimiento de Tirso de Molina»; Fred Abrams: «The Name "Celestine", Why did Fernando de Rojas Choose it?»; Joseph R. Jones: «A Note on Antonio de Guevara and King James I».

Núm. 2: Luis González del Valle: «Justicia poética en *Bodas de sangre»;* Fred Abrams: «The Onomastic Link between Valle-Inclán and the Marqués de Bradomín»; Eduardo Francoli: «El tema de Caín y Abel en Unamuno y Buero Vallejo»; Kessel Schwartz: «Francisco Tobar García and *Un hombre de provecho»;* Walter Holzinger: «A Plagarism of Francisco de Medrano by Pedro Soto de Rojas»; Valerie Masson de Gómez: «Una desconocida traducción castellana de un capítulo del poeta italiano Serafino Aquilano»; D. L. Bastianutti: «La función de la fortuna en la primera novela sentimental española»; Juan Clemente Zamora: «Lexicología indianorrománica: chingar y singar».

Romance Philology. Berkeley (California). Volumen XXV. Núm. 2: John K. Walsh: «The Hispano-Oriental Derivational Suffix-i»; R. B. Skelton: «Spanish "Baldar" and Islamic Penology».

Núm. 4: Steven N. Dworkin: «Mester and Menester-An Early Gallicism and a Cognate provencalism as Rivals in older Hispano-Romance».

Volumen XXVI. Núm. 1: S. G. Armistead y J. H. Silverman. «A New Semantic Calque in Judeo-Spanish: reinado "belongings, property"»; Luis de Miranda: «El "romance", la *Comedia Pródiga,* las *Coplas a la muerte de un su amigo* y la *Carta al Rey* (1545)»; M. Roy Harris: «Studies in Old Valencian Phytonymy (Los nombres trecentistas de botánica valenciana), en Francesc Eiximenis, by Lluís Alpera».

Romanic Review. Nueva York (Nueva York). Volumen LXIII. Núm. 3: Víctor Fuentes: «La narrativa española de vanguardia (1923-1931): un ensayo de interpretación». Núm. 4: Martha T. Halsey: «El tragaluz: A Tragedy of Contemporary Spain».

Symposium. Syracuse (Nueva York). Volumen XXVI. Núm. 1: John S. Brushwood: «The Lyric Style of Agustín Yáñez»; Miguel Mihura's: «Tres sombreros de copa: a farce to make you sad».

Núm. 2: Richard P. Kinkade: «Pero López de Ayala and the Orden of St. Jerome».

Núm. 3: Silvano Garofalo: «The tragic sense in the poetry of Leopardi and Unamuno»; Robert M. Scari: «Caracterización y desenlace en los relatos realistas de Borges».

Núm. 4: Carlos Feal Deibe: «Unamuno y Don Juan»; Kessel Schwartz: «Rosalía de Castro's *En las orillas del Sar:* A psychoanalytical interpretation».

LIBROS

AGUILAR, Luis E.: *Cuba 1933:* prologue to revolution. Cornell University Press. Ithaca (Nueva York). 1972, 256 pp.

ALMANZAR, Alcedo: *The Coins of Peru; 1822-1972.* Almanzar's Coins of the World. San Antonio (Texas). 1972, 83 pp.

ALMANZAR, Alcedo: *The Medals of Ecuador.* Almanzar's Coins of the World. San Antonio (Texas). 1972, 55 pp.

ANGELL, Alan: *Politics and the Labor Movement in Chile.* Oxford University Press for the Royal Institute of International Affairs. Nueva York (Nueva York). 1972, 290 pp.

ANTON, Ferdinand: *The Art of Ancient Peru.* G. P. Putnam's Sons. Nueva York (Nueva York). 1972, 368 pp.

APONTE, Barbara Bockus: *Alfonso Reyes and Spain.* The University of Texas Press, Austin (Texas). 1972, 206 pp.

AQUINO-BERMUDEZ, Federico: *Mi diccionario ilustrado.* Lothrop Press, Nueva York (Nueva York). 1972, 96 pp.

ARIDJIS, Homero: *Seis poetas latinoamericanos de hoy.* Harcourt, Brace Jovanovich, Inc. Nueva York (Nueva York). 1972, xii + 242 pp.

ARMISTEAD, Samuel G., y John M. BENNETT (editores): *Songs of the Christians in Moslem Spain;* the Mozarabic Hargas. Ohio State University Press. Columbus (Ohio). 1972, 224 pp.

ARMITAGE y MEIDEN: *Beginning spanish: a Cultural Approach.* Tercera edición. Houghton Mifflin Company. Boston (Massachusetts). 1972, 522 pp.

ARRAES, Miguel: *Brazil-the People and the Power.* Penguin Books. Baltimore (Maryland). 1972, 232 pp.

ASSIS, Machado de: *Counselor Ayres' Memorial.* University of California Press. Berkeley (California). 1972, 224 pp.

ATKINS, G. Pope: *The United States and the Trujillo Regime.* Rutgers University Press. Bunswick (Nueva Jersey). 1972, viii + 245 pp.

AUSTIN, R. W. J. (traductor): *Sufis of Andalusia.* University of California Press. Berkeley (California). 1972. 162 pp.

AYALA, Ramón Pérez de: *Honeymoon, Bittermoon.* University of California Press. Berkeley (California). 1972, 332 pp.

BAILEY, Helen Miller: *The Latin Americans.* Houghton Mifflin Company. Nueva York (Nueva York). 1972, vii + 392 pp.

BAINES, John M.: *Revolution in Peru: Mariategui and the Myth.* University of Alabama Press. University (Alabama). 1972, 206 pp.

BALAND, Timothy: *Miguel Hernandez and Blas de Otero: Selected Poems.* Beacon Press. Boston (Massachusetts). 1972, xix + 267 pp.

BALL, John M.: *Migration and the Rural Municipio in Mexico.* Georgia State University. Atlanta (Georgia). 1972, 44 pp.

BALLOU, Maturin Murray: *History of Cuba.* AMS Press. Nueva York (Nueva York). 1972, 230 pp.

BARKER, George Carpenter: *Social Funtions of Language in a Mexican —American Community.* University of Arizona Press. Tucsan (Arizona). 1972, iii + 56 pp.

BARROW, Leo L.: *Negation in Baroja: A Key to His Novelistic Creativity.* The University of Arizona Press. Tucson (Arizona). 1972, 238 pp.

BARROW, Leo L., y Charles ILSTAD: *Aspectos de la literatura española.* Xerox College Publishing. Lexington (Massachusetts). 1972, 186 pp.

BARTON, Donald K., y Richard W. TAYLER: *Beginning Spanish Course.* Segunda edición. D. C. Heath and Co. Lexington (Massachusetts). 1972, 460 pp.

BATY, Roger M.: *Reeducating Teachers for Cultural Awareness;* preparation for educating Mexican-American children in North California. Praeger Publishers. Nueva York (Nueva York). 1972, xv + 137 pp.

BAUM, Patricia: *Dictators of Latin America.* G. P. Putnam's Sons. Nueva York (Nueva York). 1972; 191 pp.

BELL, John Patrick: *Crisis in Costa Rica:* The 1948 Revolution. The University of Texas Press. Austin (Texas). 1972, 197 pp.

BENSON, Elizabeth P.: *The Mochica: A Culture of Peru.* Praeger Publishers. Nueva York (Nueva York). 1972, 164 pp.

BERGMAN, Hannah E.: *Luis Quiñones de Benavente.* Twayne Publishers. Nueva York (Nueva York). 1972, 171 pp.

BERRY, William B. N.: *Correlation of the South American Silurian Roks.* Geological Society of America. Boulder (Colorado). 1972, v + 59 pp.

BERTIN, Charles-François: *Passport to Spanish.* World University Service. Nueva York (Nueva York). 1972, 220 pp.

BIANCHI, Lois: *Chile in Pictures.* Sterling Publishing Company. Nueva York (Nueva York). 1972, 64 pp.

BINGHAM, Marie Ballew: *A Catalog of the Yucatan Collection on Microfilm in the University of Alabama Libraries.* University of Alabama Press. University (Alabama). 1972, 100 pp.

BIRKOS, Alexander S., y Lewis A. TAMS (editores): *Academic Writer's Guide to Periodicals.* Vol. I: Latin American Studies. Kent State University Press. Kent (Ohio). 1972, 359 pp.

BISHOP, Elizabeth, y Emanuel BRASIL (editores): *An Anthology of Twentieh-Century Brazilian Poetry.* Wesleyan University Press. Middletown (Connecticut). 1972, 224 pp.

BIZZARRO, Salvator: *Historical Dictionary of Chile.* Scarecrow Press. Metuchen (Nueva Jersey). 1972, 309 pp.

BLAFFER, Sarah C.: *The Black-Man of Zinacatan-A Central American Legend.* University of Texas Press. Austin (Texas). 1972, 192 pp.

BLANCO, Hugo: *Land or Death.* Pathfinder Press. Nueva York (Nueva York). 1972, 178 pp.

BLEZNICK, Donald William: *Quevedo.* Twayne Publishers. Nueva York (Nueva York). 1972, 192 pp.

BOBRI, Vladimir: *The Segovia Technique.* Macmillan Co., Nueva York (Nueva York). 1972, 94 pp.

BODARD, Lucien: *Green Hell;* massacre of the Brazilian Indians. Outerbridge & Dienstfrey. Nueva York (Nueva York). 1972, 291 pp.

BOEHM, David Alfred: *Peru in Pictures.* Sterling Publishing Co., Nueva York (Nueva York). 1972, viii + 392 pp.

BONACHEA, Rolando E., y Nelson P. VALDES (editores): *Cuba in Revolution.* Anchor Books. Garden City (Nueva York). 1972, 544 pp.

BORGES, Jorge Luis: *Selected Poems, 1923-1967;* a bilingual edition. Delacorte Press. Nueva York (Nueva York). 1972, xxviii + 328 pp.

BRADFORD, Ernle Dusgate: *Gibraltar.* Harcourt Brace Jovanovich, Inc., Nueva York (Nueva York). 1972, 212 pp.

BRINKCKERHOFF, Sidney, and Pierce A. CHAMBERLAIN: *Spanish Military Weapons in Colonial America, 1700-1821.* Stackpole Books, Harrisburg (Pennsylvania). 1972, 153 pp.

BROWN, Gertrude Stephans: *Our Mexican Heritage.* Ginn & Co., Lexington (Massachusetts). 1972, 118 pp.

BROWN, Jane Cowan: *Patterns of Intra-Urban Settlement in Mexico City:* an examination of the Turner theory. Cornell University. Ithaca (Nueva York). 1972, 203 pp.

BROWN, Reginald F.: *Putnam's Contemporary Dictionaries: Spanish-English,* Inglés-Español. G. P. Putnam's Sons. Nueva York (Nueva York). 1972, xiii + 465 pp.

BROWN, Rose: *The Land and People of Brazil.* J. B. Lippincott Co., Filadelfia (Pennsylvania). 1972, 158 pp.

BROWN, Walton: *Portuguese in California.* R. and E. Research Associates. San Francisco (California). 1972, 89 pp.

BRUNDAGE, Burr Cartwright: *A Rain of Darts: the Mexican Aztecs.* University of Texas Press. Austin (Texas). 1972, 354 pp.

BULL, William E.; BRISCOE, Laurel A.; LAMADRID, Enrique E., y DELLACCIO, Carl: *Spanish for Communication.* Level II. Houghton Mifflin Company. Boston (Massachusetts). 1972, ix + 726 pp.

BULNES, Francisco: *The Whole Truth About Mexico.* M. Bulnes Book Co., Nueva York (Nueva York). 1972, 395 pp.

BURCHWOOD, Katherine Tyler: *The Origin and Legacy of Mexican Art.* A. S. Barnes. South Brunswick (Nueva Jersey). 1972, 159 pp.

BURCKHARDT, Titus: *Moorish Culture in Spain.* McGraw Hill Book Co., Nueva York (Nueva York). 1972, 219 pp.

BURGGRAAFF, Winfield J.: *The Venezuelan Armed Forces in Politics.* University of Missouri Press. Columbia (Missouri). 1972, 241 pp.

BURNELL, Elaine H. (editor): *One Spark From Holocaust.* Center for the Study of Democratic Institutions. Santa Bárbara (California). 1972, 234 pp.

BURNS, E. Bradford: *Latin Americà; a Concise Interpretive History.* Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs (Nueva Jersey). 1972, 272 pp.

BUTLAND, Gilbert J.: *Latin America; a Regional Geography.* John Wiley & Sons, Publishers. Nueva York (Nueva York). 1972, xvi + 464 pp.

CABRERA, Ysidro Arturo: *A Study of American and Mexican-American Culture Values.* R. & E. Research Associates. San Francisco (California). 1972, 76 pp.

CADENHEAD, Ivie Edward: *Jesús González Ortega and Mexican National Politics.* Texas Christian University Press. Fort Worth (Texas). 1972, 161 pp.

California Department of Industrial Relations: *Facts About Filipino Immigration Into California.* R. & E. Research Associates. San Francisco (California). 1972, 76 pp.

CALLAHAN, James: *Cuba and International Relations.* AMS Press. Nueva York (Nueva York). 1972, 503 pp.

CALLAHAN, William J.: *Honor, Commerce and Industry in Eighteenth-Century Spain.* Kress Library of Business and Economics, Boston (Massachusetts). 1972, 79 pp.

CALVO, Juan A.: *La veta hispana.* Appleton-Century-Crofts, Educational Division, Meredith Corporation. Nueva York (Nueva York). 1972, xii + 345 pp.

CAMACHO, Jorge Abel: *Brazil: A Interim Assessment.* Greenwood Press. Westport (Connecticut). 1972, vii + 126 pp.

CAMARA, Jr. J. Mattoso: *The Portuguese Language.* University of Chicago Press, Chicago (Illinois). 1972, xiv + 270 pp.

CAPURRO, L. R. A., y Joseph L. REID (editores): *Contributions on the Physical Oceanography of the Gulf of Mexico.* Gulf Publishing Company. Houston (Texas). 1972, xix + 288 pp.

CARBALLIDO, Emilio: *Medusa;* obra en cinco actos. Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs (Nueva Jersey). 1972, vii + 183 pp.

CARMACK, Robert M.: *Quichean Civilization.* University of California Press. Berkeley (California). 1972, 512 pp.

CARNOY, Martin: *Industrialization in a Latin American Common Market.* Brookings Institution. Washington (D. C.). 1972, xxv + 267 pp.

CARRERA ANDRADE, Jorge: *Selected Poems of Jorge Carrera Andrade.* State University of New York Press. Albany (Nueva York). 1972, xxvi + 259 pp.

CARILLA, Emilio: *La literatura barroca en Hispanoamérica.* Las Americas Publishing Co., Inc. Nueva York (Nueva York). 1972, 209 pp.

CARPENTIER, Hortense (editor): *Doors and Mirrors; fiction and poetry from* Spanish America. Grossman. Nueva York (Nueva York). 1972, xvi + 454 pp.

CARTER, Boyd G., y Mari Eileen CARTER: *Manuel Gutiérrez Nájera: Escritos inéditos de sabor satírico* «Plato del día». The University of Missouri Press. Columbia (Missouri). 1972, 257 pp.

CARTER, WILLIAM E.: *The First Book of South America.* Watts. Nueva York (Nueva York). 1972, 90 pp.

CASTAÑEDA, Shular: *Literatura chicana.* Prentice-Hall. Englewood Cliffs (Nueva Jersey). 1972, xxvii + 368 pp.

CASTILLO, Homero: *Antología de poetas modernistas hispanoamericanos.* Prentice-Hall. Englewood Cliffs (Nueva Jersey). 1972, 530 pp.

CASTRO Y ROSSY, Adolfo de: *The History of the Jews in Spain.* Greenwood Press. Westport (Connecticut). 1972, vii + 276 pp.

CASTRO, Fidel: *Revolutionary Struggle,* 1947-1958. MIT Press. Cambridge (Massachusetts). 1972, xx + 479 pp.

CHASE, Gilbert: *A Guide to the Music of Latin America.* Pan American Union and the Library of Congress, Washington (D. C.). 1972, 411 pp.

CHAVEZ, Albert C.: *Yearnings; Mexican-American Literature.* Pendulum Press, West Haven (Connecticut). 1972, 134 pp.

Chicago University (Programa de estudios filipinos): *Selected Bibliography of the Philippines;* topically arranged and annotated. Greenwood Press. Westport (Connecticut). 1972, vi + 138 pp.

CHILCOTE, Ronald H.: *Emerging Nationalism in Portuguese Africa.* Hoover Instn. Press. Stanford (California). 1972, lxvi + 646 pp.

CHILCOTE, Ronald H.: *Protest and Resistance in Angola and Brazil;* comparative studies. University of California Press, Berkeley (California). 1972, 317 pp.

CRISTIAN, William A.: *Person and god in a Spanish Valley.* Seminar Press. Nueva York (Nueva York). 1972, xiii + 215 pp.

CHUECA GOITIA, Fernando: *Madrid & Toledo.* Holt, Rinehart and Winston. Nueva York (Nueva York). 1972, 288 pp.

CHURCH, Margaret: *Don Quijote: The Knight of la Mancha.* New York University Press. Nueva York (Nueva York). 1972, 192 pp.

CHURCHILL, Anthony: *Road User Charges in Central America.* Johns Hopkins University Press. Baltimore (Maryland). 1972, 176 pp.

CIOFFARI, Vincenzo, y Emilio GONZALEZ: *Spanish Review Grammar.* Tercera edición. D. C. Heath and Company. Lexington (Massachusetts). 1972, 322 pp.

CLARK, Sydney Aylmer, y Margaret ZELLERS: *All the Best in the Caribbean;* including Puerto Rico & the Virgin Islands. Dood Mead & Co. Nueva York Nueva York). 1972, x + 420 pp.

CLENDENEN, Clarence Clemens: *The United States and Pancho Villa.* Kennikat Press. Port Washington (Nueva York). 1972, xiv + 352 pp.

CLINE, William R.: *Potential Effects of Income Redistribution on Economic Growth: Latin American cases.* Praeger Publishers. Nueva York (Nueva York). 1972, xvii + 242 pp.

CLISSOLD, Stephen: *Latin America: New World, Third World.* Praeger Publishers, Nueva York (Nueva York). 1972, 394 pp.

COCKCROFT, James D. y otros: *Dependence and Underdevelopment.* Anchor Books. Nueva York (Nueva York). 1972, 448 pp.

COHEN, Martin A.: *The Jewish Experience in Latin America.* American Jewish Historical Society. Waltham (Massachusetts). 1972, 2 vol.

COLORADO, Antonio J.: *The First Book of Puerto Rico.* Watts. Nueva York (Nueva York). 1972, 75 pp.

CONRAD, Robert: *The Destruction of Brazilian Slavery.* University of California Press. Berkeley (California). 1972, 368 pp.

COOK, Fred J.: *The Cuban Missile Crisis October 1962.* World Focus Bk. Nueva York (Nueva York). 1972, 90 pp.

CORDASCO, Francesco: *The Puerto Ricans Community and its Children on the Mainland.* Scarecrow Press. Metuchen (Nueva Jersey). 1972, 465 pp.

CORDASCO, Francesco: *Puerto Ricans on the United States Mailand: a Bibliography of Reports, Texts, Critical Studies and Related Materials.* Rowman & Littlefield. Totowa (Nueva Jersey). 1972. 146 pp.

CORR, Edwin G.: *The Political Process in Colombia.* University of Denver. Denver (Colorado). 1972, 149 pp.

COSIO VILLEGAS, Daniel: *American extremes.* University of Texas Press. Austin (Texas). 1972, 227 pp.
COSMAS, Graham A.: *An Army for Empire: The United States Army in the Spanish-American War.* The University of Missouri Press. Columbia (Missouri). 1972, 334 pp.
CRAIG, Richard B.: *The Bracero Program: Interest Groups and Foreign Policy.* University of Texas Press. Austin (Texas). 1972. 233 pp.
CRAIG, Ruth Parlé: *Diccionario de 201 verbos ingleses.* Barron's Educational Series. Wodbury (Nueva York). 1972. 224 pp.
CRASSWELLER, Robert D.: *The Caribbean Community.* Praeger Publisher for Council on Foreign Relations. Nueva York (Nueva York). 1972, 470 pp.
CRESSY, William W.: *Tertulia: Conversación, composición y repaso gramatical.* Appleton-Century-Crofts. Nueva York (Nueva York). 1972, 241 pp.
CRISPIN, Ruth y John: *Progress in Spanish: Grammar and Composition for the Second Year.* Scott, Foresman College Division. Glenview (Illinois). 1972, 267 pp.
CROW, John A.: *Mexico Today.* Harper and Row. Nueva York (Nueva York). 1972, 369 pp.
CROW, John A., y G. D. CROW: *Panorama de las Américas;* an elementary reader. Holt, Rinehart and Winston. Nueva York (Nueva York). 1972, xxxiv + 235 pp.
CRUZ, Juan de la: *The Poems of Saint John of the Cross.* New Directions Publishing Corporation, Nueva York (Nueva York). 1972, 124 pp.
CUMBERLAND, Charles Curtis: *Mexican Revolution.* University of Texas Press. Austin (Texas). 1972, xix + 449 pp.
CUMMINGS, Ronald G.: *Water Resource Management in Northern Mexico.* John Hopkins University Press. Baltimore (Maryland). 1972, 68 pp.
CUYAS, Arturo: *Appleton's New Cuyas English-Spanish and Spanish-English Dictionary. Appleton-Century-Crofts.* Nueva York (Nueva York). 1972, 2 volumes in 1.
DALBOR, John B.: *Beginning College Spanish From Sounds to Structures.* Random House. Nueva York (Nueva York). 1972, 725 pp.
DARIO, Rubén: *Sus mejores páginas.* Prentice-Hall. Englewood Cliffs (Nueva Jersey). 1972, 192 pp.
DARWIN, Charles Robety: *Geological Observations on the Volcanic Islands and Part of South America.* Tercera edición. AMS Press. Nueva York (Nueva York). 1972, 648 pp.
DAVIS, Harold Eugene: *Latin American Thought;* a historial introduction. Louisiana State University Press: Baton Rouge (Louisiana). 1972, ix + 269 pp.
DAVIS, L. Irby: *A Fiel Guide to the Birds of Mexico and Central America.* University of Texas Press. Austin (Texas). 1972, xv -- 282 pp.
DEBRAY, Régis: *The Chilean Revolution;* conversations with Allende. Pantheon. Nueva York (Nueva York). 1972, 201 pp.
DELL, Sidney: *The Inter-American Development* Bank: A *Study in Development Financing* Praeger Publishers. Nueva York (Nueva York). 1972, 254 pp.
DENTON, Charles F.: *Latin American Politics.* Chandler Publishing. San Francisco (California). 1972, xii + 242 pp.
DERRICK, Michael: *The Portugal of Salazar.* Books for Libraries. Freeport (Nueva York). 1972, 158 pp.
DILLARD, Richard H. W.: *After Borges.* Louisiana State University Press. Baton Rouge (Lousiana). 1972, 60 pp.

DORN, Georgette M.: *Latin America, Spain and Portugal, an Annotated Bibliography of Paperback Books.* United States Government Priting Office. Washington (D. C.). 1972, 180 pp.

DOZER, Donald: *Are We Good Neighbors?* Johnson Reprint Corporation. Nueva York (Nueva York). 1972, 456 pp.

DUNHAM, Lowell e Ivar IVASK (editores): *The Cardinal Points of Borges.* The University of Oklahoma Press. Norman (Oklahoma). 1972, 113 pp.

DUNN, Frederick Sherwood: *The Diplomatic Protection of Americans in Mexico.* Kraus Reprint, 1972, vii + 439 pp.

DUNN, Mary Maples (editor): *Political Essay on the Kingdom of New Spain.* Knopf. Nueva York (Nueva York). 1972, 242 pp.

DU PONT DE NEMOURS, Victor Marie: *Journey to France and Spain,* 1801. Edited by Charles W. David. Kennikat Press. Port Washington (Nueva York). 1972, xvii + 144 pp.

EALY, Lawrence O.: *Yanqui Politics and the Isthmian Canal.* The Pennsylvania State University Press. University Park (Pennsylvania). 1972, 192 pp.

EDWERDS, Ernest Preston: *A Field Guide to the Birds of Mexico.* E. P. Edwards. Sweetbriar (Virginia). 1972, vi + 300 pp.

EDWARDS, Thomas L.: *Ecomomic Development and Reform in Chile: Progress Under Frei,* 1964-1970. Michigan State University Press. East Lasing (Michigan). 1972, 230 pp.

EELLS, Elsie: *Fairy Tales From Brazil.* Dodd Mead & Company. Nueva York (Nueva York). 1972, xiii + 210 pp.

ELGAR, Frank: *Picasso.* Tudor Publishing Company. Nueva York (Nueva York). 1972, 247 pp.

ESPINOSA, Aurelio M., y Laurel H. TURK: *Lecturas Hispánicas.* D. C. Heath and Company. Lexington (Massachusetts). 1972, 244 pp.

ESPINOSA, Aurelio M., Richard L. FRANKLIN, y Klaus A. MULLER: *Temas para hablar y escribir.* D. C. Heath. Lexington (Massachusetts). 1972, 322 pp.

FAGAN, Richard R.: *Politics and Privilege in a Mexican City.* Stanford University Press. Stanford (California). 1972, 209 pp.

FAULHABER, Charles: *Latin Rhetorical Theory in Thirteenth and Fourteenth Century Castile.* University of California Press. Berkeley (California). 1972, 188 pp.

FERGUSON, Yale H. (editor): *Contemporary Inter-American Relations;* a reader in theories and issues. Prentice-Hall. Englewood Cliffs (Nueva Jersey). 1972, xi-543 pp.

FIFER, J. Valerie: *Bolivia: Land, Location and Politics Since 1825.* Cambridge University Press. Cambridge (Massachusetts). 1972, 301 pp.

FISHER, John Robert: *Latin America.* John Day. Nueva York (Nueva York). 1972, 128 pp.

FLEMION, Philip F.: *Historical Dictionary of El Salvador.* Scarecrow. Metuchen (Nueva Jersey). 1972, 157 pp.

FLORES, Joseph A.: *Songs and Dreams.* Pendulum Press. West Haven (Connecticut). 1972, 137 pp.

FONER, Philip Sheldon: *The Spanish-Cuban-American War and the Birth of American Imperialism: 1895-1902.* Monthly Review Press. Nueva York (Nueva York). 1972, 2 vol., xxxiv-716 pp.

FORCIONE, Alban K.: *Cervantes' Christian Romance.* Princeton University Press. Princeton (Nueva Jersey). 1972, 167 pp.

FOSTER, Dereck H. N.: *The Argentines: How They Lives and Work.* Praeger Publishers. Nueva York (Nueva York). 1972, 150 pp.

FRANZ, Carl: *The People's Guide to Mexico.* J. Muir Publications. Santa Fe (Nuevo México). 1972, 380 pp.

FRIEDE, Juan y Benjamín Keen (editores): *Bartolomé de las Casas in History: Toward an Understanding of the Man and his Work.* Northern Illinois University Press. De Kalb (Illinois). 1972, 632 pp.

GADEA, Hilda: *Ernesto: A Memoir of Che Guevara.* Doubleday & Company. Garden City (Nueva York). 1972, xiii+222 pp.

GARCIA PAVON, Francisco: *Cuentos.* Edición de Rafael Millán. Rand, McNally and Company. Filadelfia (Pennsylvania). 1972, viii+131 pp.

GARGANIGO, John F.: *Javier de Viana.* Twayne Publishers. Nueva York (Nueva York). 1972, 185 pp.

GAUDIN, Lois Frances: *Bibliography of Franco-Spanish Literary Relations* (until the XIXth century). B. Franklin. Nueva York (Nueva York). 1972, 71 pp.

GAY, Carlo T. E.: *Xochipala. The Beginnings of Olmec Art.* Princeton University Press. Princeton (Nueva Jersey). 1972, 63 pp.

GERHARD, Peter: *A Guide to the Historical Geography of New Spain.* University Press. Cambridge (Massachusetts). 1972, 476 pp.

GERRARD, Arthur Bryson: *Cassell's Beyond the Dictionary in Spanish.* Funk & Wagnalls. Nueva York (Nueva York). 1972, xxi+226 pp.

GIL, Alfonso M.: *Español Contemporáneo: A Student Workbook.* The Center for Curriculum Development. Philadelphia (Pensylvania). 1972, 204 pp.

GILIO, María Esther: *The Tupamaro Guerrillas.* Saturday Review Press. Nueva York (Nueva York). 1972, 204 pp.

GILMAN, Stephan: *The Spain of Fernando de Rojas.* Princeton University Press. Princeton (Nueva Jersey). 1972, xv+559 pp.

GILMORE, Betty y Don: *A Guide to Living in Mexico.* G. P. Putnam's Sons. Nueva York (Nueva York). 1972, 233 pp.

GLUBOK, Shirley: *The Art of the Spanish in the United States and Puerto Rico.* Macmillan Company. Nueva York (Nueva York). 1972, 48 pp.

GOLDHAMMER, Herbert: *The Foreign Powers in Latin America.* Princeton University Press. Princeton (Nueva Jersey). xiii+321 pp.

GOLDSTON, Robert C.: *The Siege of the Alcazar.* Watts. Nueva York (Nueva York). 1972, 85 pp.

GOLDWERT, Marvin: *Democracy, Militarism, and Nationalism in Argentina.* University of Texas Press, Austin (Texas). 1972, 253 pp.

GOMEZ, Rudolph: *The Changing Mexican-American.* Pruett. Boulder (Colorado). 1972, 312 pp.

GOMEZ-GIL, Orlando: *Literatura hispanoamericana: Antología crítica.* Holt, Rinehart and Winston. Nueva York (Nueva York). 1972, vol. I: 557 pp.; volumen II: 737 pp.

GONZALEZ CASANOVA, Pablo: *Democracy in Mexico.* Oxford University Press. Nueva York (Nueva York). 1972, 244 pp.

GONZALEZ LOPEZ, Emilio: *Historia de la literatura española.* Tomo I: «Edad Media y Siglo de Oro», 840 pp. Tomo II: «Edad Moderna. Siglos XVIII-XIX», 571 pp. Las Americas Publishing Company. Nueva York (Nueva York). 1972.

GONZALES, Rodolpho: *I am Joaquin;* an epic poem. Bantam Books, Nueva York (Nueva York). 1972, 122 pp.

GREEN, Otis H.: *The Literary Mind of Medieval and Renaissance Spain.* University of Kentucky Press. Lexington (Kentucky). 1972, 278 pp.

GRIGORE, Julius: *Coins and Currency of Panama.* Krause Publications. Iola (Wisconsin). 1972, 202 pp.

GRUBER, Ruth: *Felisa Rincón de Gautier.* Crowell. Nueva York (Nueva York). 1972, 238 pp.

GRUNWALD, Joseph; Miguel S. WIONCZEK, y Martin CARNOY: *Latin American Economic Integration and U. S. Policy.* Brookings Institution. Washington D. C. 1972 xiii+216 pp.

GUILLEN, Nicolás: *Patria o muerte.* Monthly Review Press. Nueva York (Nueva York). 1972, 223 pp.

GUTIERREZ, Carlos María: *The Dominican Republic: Rebellion and Repression.* Monthly Review Press. Nueva York (Nueva York). 1972, 172 pp.

GUZMAN, Daniel de: *Carlos Fuentes.* Twayne Publishers. Nueva York (Nueva York). 1972, 171 pp.

HAINES, Charles Reginald: *Christianity and Islam in Spain.* AMS Press. Nueva York (Nueva York). 1972, viii+182 pp.

HALL, Elvajean: *The Land and People of Argentina.* JB Lippincott Co. Filadelfia (Pennsylvania). 1972. 159 pp.

HALPER, Stefan A.: *Latin America: The Dinamics of Social Change.* St. Martin's Press. Nueva York (Nueva York). 1972, xx+219 pp.

HALPERIN, Maurice: *The Rise and Decline of Fidel Castro.* University of California Press. Berkeley (California). 1972, 380 pp.

HANBURY, Tenison: *Tagging Along.* Coward, McCann & Geoghegan. Nueva York (Nueva York). 1972, 335 pp.

HANDLER, Hans: *The Spanish Riding School;* four centuries of classic horsemanship. McGraw-Hill. Nueva York (Nueva York). 1972, 256 pp.

HARMON, Mary M.: *Efrén Hernández.* The University & College Press of Mississippi. Hattiesburg (Mississippi). 1972, xi+115 pp.

HARRIS, Seymour Edwin: *Economic Problems of Latin America.* Books for Libraries. Freeport (Nueva York). 1972, xiv+465 pp.

HARRIS, Walter: *The Growth of Latin American Cities.* Ohio University Press. Athens (Ohio). 1972, 460 pp.

Harvard University Library: *Spanish History and Literature.* Harvard University Press. Cambridge (Massachusetts). 1972, 771 pp.

HASLIP, Joan: *The Crown of Mexico;* Maximilian and his Empress Carlota. Holt, Rinehart and Winston. Nueva York (Nueva York). 1972, vii+531 pp.

HAYDEN, Joseph Ralston: *The Philippines.* Arno Press. Nueva York (Nueva York). 1972, 984 pp.

HAYS, Hoffman Reynolds: *12 Spanish American Poets.* Beacon Press. Boston (Massachusetts). 1972, 336 pp.

HEATH, Dwight B.: *Historical Dictionary of Bolivia.* Scarecrow Press. Metuchen (Nueva Jersey). 1972, vi+324 pp.

HEFLEY, James C.: *Dawn Over Amazonia.* Word Books. Waco (Texas). 1972, 193 pp.

HEFLEY, James C.: *Miracles in Mexico.* Moody Press. Chicago (Illinois). 1972, 126 pp.

HEMINGWAY, Ernest: *The Fifth Column.* Charles Scribner's Sons. Nueva York (Nueva York). 1972, 159 pp.

HENAO, Jesús María, y Gerardo ARRUBLA: *History of Colombia.* Kennikat Press. Port Washington (Nueva York). 1972, xii+578 pp.

HILL, Errol: *The Trinidad Carnival: Mandate for a National Theatre.* The University of Texas Press. Austin (Texas). 1972, 139 pp.

HILLER, Carl E.: *Babylon to Brasilia.* Little, Brown & Co. Boston (Massachusetts). 1972, 109 pp.

Hispanic Foundation Reference Department: *National Directory of Latin Americanists.* United States Government Printing Office. Washington (D. C.). 1972, 684 pp.

HITCHCOCK, Henry Russell: *Latin American Architecture Since 1945.* Arno Press. Nueva York (Nueva York). 1972, 203 pp.

HONING, Edwin: *Calderón and the Seizures of Honor.* Harvard University Press. Cambridge (Massachusetts). 1972, 271 pp.

HUGHES, Emmet John: *Report from Spain.* Kennikat Press. Port Washington (Nueva York). 1972, 323 pp.

HUIZER, Gerrit: *The Revolutionary Potential of Peasants in Latin America.* Lexington Books. Lexington (Massachusetts). 1972, xii+237 pp.

IBARRA, Fernando, y Alberto MACHADO DA ROSA: *Antología de autores españoles.* Volumen II: «Modernos». The Macmillan Co. Riverside (Nueva Jersey). 1972, 560 pp.

ISAACMAN, Allen: *Mozambique;* the Africanization of a European Institution, The Zambezi Prazos, 1750-1902. The University of Wisconsin Press. Madison (Wisconsin). 1972, 304 pp.

JACKSON, Gabriel: *The Making of Medieval Spain.* Harcourt Brace Jovanovich. Nueva York (Nueva York). 1972, 216 pp.

JACKSON, Gabriel: *The Spanish Civil War.* Quadrangle. Chicago (Illinois). 1972, vii+212 pp.

JENKS, Leland Hamilton: *Our Cuban Colony.* Scholarly Press. St. Clair Shores (Michigan). 1972, xxi+341 pp.

JESSEN, Ellen: *Ancient Peruvian Textile Design in Modern Stitchery.* D. Van Nostrand Co. Nueva York (Nueva York). 1972, 64 pp.

JONES, Willis Knapp: *Latin American Writers in English Translation.* Blaine Etheridge Books. Detroit (Michigan). 1972, vi+140 pp.

KAMPEN, Michael Edwin: *The Sculptures of El Tajin, Veracruz, Mexico.* University of Florida Press. Gainesville (Florida). 1972, ix+195 pp.

KANE, William Everett: *Civil Strife in Latin America;* a legal history of U. S. involvement. John Hopkins University Press, Baltimore (Maryland). 1972, ix+240 pp.

KANTOR, Harry: *Bibliography of José Figueres.* Arizona State University Center for Latin American Studies. Tempe (Arizona). 1972, 50 pp.

KAREN, Ruth: *The Land and People of Central America.* JB Lippincott Co. Filadelfia (Pennsylvania). 1972, 160 pp.

KASTEN, L. A., y Eduardo NEALE-SILVA: *Lecturas amenas.* Harper & Row Publishers, Inc. Nueva York (Nueva York). 1972, 689 pp.

KAUFMAN, Robert R.: *The Politics of Land Reform in Chile, 1950-1970.* Harvard University Press. Cambridge (Massachusetts). 1972, 321 pp.

KEEN, Benjamin: *The Aztec Image in Western Thought.* Rutgers University Press. New Brunswick (Nueva Jersey). 1972, 667 pp.

KELLER, John Esten: *Gonzalo de Berceo.* Twayne Publishers. Nueva York (Nueva York). 1972, 198 pp.

KELLY, William John: *A Cost-Effectiveness Study of Clinical Methods of Birth Control: With Special Reference to Puerto Rico.* Praeger Publishers. Nueva York (Nueva York). 1972, xii+121 pp.

KEMBLE, John Haskell: *The Panama Route, 1848-1869.* Da Capo Press. Nueva York (Nueva York). 1972, viii+316 pp.
KENNEDY, Diana: *The Cuisines of Mexico.* Harper & Row, Publishers. Nueva York (Nueva York). 1972, xx+378 pp.
KUBLER, George: *Mexican Architecture of the Sixteenth Century.* Greenwood Press. Westport (Connecticut). 1972, 2 vol.
KUBLER, George: *Portuguese Plain Architecture: Between Spices and Diamonds, 1521-1706.* Wesleyan University Press. Middletown (Connecticut). 1972, 315 pp.
KIEV, Adri: *Curanderismo.* Free Press. Nueva York (Nueva York). 1972, xii+ +207 pp.
KIRBY, Rosina Green: *Mexican Landscape Architecture from the Street and from Within.* University of Arizona Press. Tuscon (Arizona). 1972, 167 pp.
KURLAND, Gerald: *Fidel Castro, Communist Dictator of Cuba.* Samhar Press. Charlotteville (Nueva York). 1972, 32 pp.
LA BELLE, Thomas J.: *Education and Developpment: Latin America and the Caribbean.* University of California. Los Angeles (California). 1972, 732 pp.
LAGOS, Concha: *Al sur del recuerdo.* Rand McNally and Company. Chicago (Illinois). 1972, 112 pp.
LANDIS, Arthur H.: *Spain, the Unfinished Revolution.* Camelot Publishing Co. Baldwin Park (California). 1972, xviii+451 pp.
LANGFORD, Walter: *The Mexican Novel Comes of Age.* The University of Notre Dame Press. Notre Dame (Indiana). 1972, 208 pp.
Latin America; a Guide to Periodical Literature. Center for International Relations. Nueva York (Nueva York). 1972, 68 pp.
LAURENTIN, René: *Liberation, Development and Salvation.* Traducción de Charles U. Quinney. Orbis Books. Maryknoss (Nueva York). 1972, 238 pp.
LAXALT, Robert: *In a Hundred Graves; a Basque Portrait.* University of Nevada Press. Reno (Nevada). 1972, 146 pp.
LAZAR, Moshe: *The Sephardic Tradition.* Norton. Nueva York (Nueva York). 1972. 222 pp.
LEACOCK, Seth: *Spirits of the Deep; a Study of an Afro-Brazilian Cult.* Doubleday Natural History Press. Garden City (Nueva York). 1972, 404 pp.
LEAL, Luis: *Cuentistas hispanoamericanos del siglo XX.* Randon House. Nueva York (Nueva York). 1972, 288 pp.
LEAVITT, Sturgis Elleno: *Golden Age Drama in Spain: General Consideration and Unusual Features.* University of North Carolina Press. Chapel Hill (North Carolina). 1972, 128 pp.
LEON, Nephtali: *Chicanos: Our Background and Our Pride.* Trucha Publications. Lubbock (Texas). 1972, 95 pp.
LEONARD, Irving Albert: *Colonial Travelers in Latin America.* Knopf. Nueva York (Nueva York). 1972, x+235 pp.
LEOPOLD, A. Starker: *Wildlife of Mexico.* University of California Press. Berkeley (California). 1972, 568 pp.
LICHTBLAU, Myron I.: *Manuel Gálvez.* Twayne. Nueva York (Nueva York). 1972, 152 pp.
LIEBMAN, Arthur: *Latin American University Students; a Six Nation Study.* Harvard University Press. Cambridge (Massachusetts). 1972, 296 pp.
LILLO, Baldomero: *Tres cuentos.* Rand McNally and Company. Chicago (Illinois). 1972, 112 pp.
LIPSCHUTZ, Ilse Hempel: *Spanish Painting and the French Romantics.* Harvard University Press. Cambridge (Massachusetts). 1972, 407 pp.

LISS, Sheldon B., y Peggy K. LISS: *Man, State, and Society in Latin American History.* Praeger. Nueva York (Nueva York). 1972, xvi+456 pp.

LIVERMORE, Ann: *A Short History of Spanish Music.* Vienna House. Nueva York (Nueva York). 1972, 262 pp.

LOCKHART, James: *The Men of Cajamarca.* University of Texas Press. Austin (Texas). 1972, 496 pp.

LODER, Dorothy: *The Land and People of Spain.* Lippincott. Filadelfia (Pennsylvania). 1972, 157 pp.

LOWENTHAL, Abraham F.: *The Dominican Intervention.* Harvard University Press. Cambridge (Massachusetts). 1972, x+246 pp.

LYON, Thomas E.: *Juan Godoy.* Twayne. Nueva York (Nueva York). 1972, 161 pp.

MAGALHAES DE GANDAVO, Pedro: *The Histories of Brazil.* Milford House. Boston (Massachusetts). 1972, 266 pp.

MALDONADA-DENIS, Manuel: *Puerto Rico: A Socio-historic Interpretation.* Random House. New York (New York). 1972, 336 pp.

MALTBY, William S.: *The Black Legend in England: The Development of Antispanish Sentiment, 1558-1660.* Duke University Press. Durham (North Carolina). 1972, 180 pp.

MARIANO, Honorante: *The Filipino Immigrants in the United States.* R. & E. Research Associates. San Francisco (California). 1972, 98 pp.

MARIAS AGUILERA, Julián: *America in the Fifties and Sixties.* Traducción de Blanche De Puy y Harold C. Raley. Pennsylvania State University Press. University Park (Pennsylvania). 1972, ix+444 pp.

MARIATEGUI, José Carlos: *Seven Interpretive Essays on Peruvian Recility.* Traducción de Marjory Urquidi. The University of Texas Press. Austin (Texas). 1971, 264 pp.

MARKUN, Patricia Maloney: *The First Book of Central America and Panama.* Rev. (2d) ed. Watts. New York (New York). 1972, 85 pp.

MARQUES, Antonio Henrique R. de Oliveira: *History of Portugal.* Columbia University Press. New York (New York). 1972.

MARTINEZ ESTRADA, Ezequiel: *X-Ray of the Pampa.* Traducción de Alain Swietlicki. The University of Texas Press. Austin (Texas). 1972, 415 pp.

MARTZ, John D.: *Ecuador: Conflicting Political Culture and the Quest for Progress.* Allyn and Bacon. Boston (Massachusetts). 1972, viii+216 pp.

MATTHEWS, Herbert L.: *A World in Revolution.* Scribners. New York (New York). 1972, 462 pp.

MATTOSO CAMARA, J.: *The Portuguese Language.* Traducción de Anthony J. Naro. The University of Chicago Press. Chicago (Illinois). 1972, 208 pp.

MAY, Jacques Meyer: *The Ecology of Malnutrition in Mexico and Central America.* Hafner Publication. Nueva York (Nueva York). 1972, xiii+395 pp.

McCLELLAN, George Brinton: *The Mexican War Diary of General George B. McClellan.* Ed. de William Atarr Myers. Da Capo, Nueva York (Nueva York). 1972, iv+97 pp.

McCLELLAND, Donald H.: *The Central American Common Market.* Praeger. New York (New York). 1972, xiii+243 pp.

McCLINTOCK, Robert: *Man and his Circumstances: Ortega as Educator.* Teachers College Press. Nueva York (Nueva York). 1972, 648 pp.

McGRADY, Donald: *Jorge Isaacs.* Twayne Publishers. Nueva York (Nueva York). 1972, 172 pp.

McKAY, Douglas R.: *Carlos Arniches.* Twayne Publishers. Nueva York (Nueva York). 1972, 150 pp.

McKENDRICK, Melreena: *The Horizon Concise History of Spain.* American Heritage Publishing Co. Nueva York (Nueva York). 1972, 217 pp.

MEEHAN, John: *South American Fairy Tales.* Transatlantic. Levittown (Nueva York). 1972, 162 pp.

MEIER, Matt S.: *The Chicanos.* Hill & Wang. Nueva York (Nueva York). 1972, xviii+302 pp.

MENDES, Durmeval Trigueiro: *Toward a Theory of Educational Planning: The Brazilian Case.* Michigan State University Press. East Lansing (Michigan). 1972, 125 pp.

MERCIER VEGA: *Roads to Power in Latin America.* Praeger Publishers. Nueva York (Nueva York). 1972, 208 pp.

MESA, Rosa Quintero: *Bolivia.* Bowker. Nueva York (Nueva York). 1972, xxxiii+156 pp.

METRAUX, Alfred: *Voodoo in Haiti.* Traducción de Hugo Charteris. Schocken Books. Nueva York (Nueva York). 1972, 400 pp.

Mexico. Laws, Statutes, etc.: *Mexican Labor and Social Security Laws as of May 1, 1972.* Commerce Cleaning House. Chicago (Illinois). 1972, 575 pp.

MEYER, Harvey Kessler: *Historical Dictionary of Nicaragua.* Scarecrow Publishers. Metuchen (Nueva Jersey). 1972, xiii+503 pp.

MEYER, Michael C.: *Huerta: A Political Portrait.* University of Nebraska Press. Lincoln (Nebraska). 1972, 272 pp+xvi.

MILLER, J. Dale: *1,000 Spanish Idioms.* Brigham Young University Press. Provo (Utah). 1972, xii+185 pp.

MILLER, Townsend: *Henry IV of Castile, 1425-1474.* J. B. Lippincott Co. Filadelphia (Pennsylvania). 1972, viii+306 pp.

MITCHELL, Harold: *Caribbean Patterns.* John Wiley & Sons, Publishers. Nueva York (Nueva York). 1972, xix+583 pp.

MOLNAR, Joe: *Graciela: A Mexican-American Child Tells Her Story.* Watts. Nueva York (Nueva York). 1972, 48 pp.

MONTHERLAUT, Henry de: *Le Cardinal d'Espagne.* Edición de Robert B. Johnson y Patricia J. Johnson. Houghton Mifflin Co. Boston (Massachusetts). 1972, xxx+162 pp.

MOON, Harold K.: *Spanish Literature: A Critical Approach.* Xerox College Publishing. Lexington (Massachusetts). 1972, 303 pp.

MOTTEN, Element G.: *Mexican Silver and the Enlightenment.* Octagon Books. Nueva York (Nueva York). 1972, vii+90 pp.

MOTTO, Sytha: *Old Houses of New Mexico.* Calvin Horn Publication. Albuquerque (Nueva México). 1972, x+112 pp.

MUNITZ, Milton Karl: *The Moral Philosophy of Santayana.* Greenwood Press. Westport (Connecticut). 1972, vii+116 pp.

NAVA, Julián: *Los mexicano-americanos.* American Books. Nueva York (Nueva York). 1972, viii+118 pp.

NEEDLER, Martin C.: *The United States and the Latin American Revolution.* Allyn & Bacon, Inc. Boston (Massachusetts). 1972, vii+167 pp.

NERUDA, Pablo: *The Captain's Verses.* New Directions. Nueva York (Nueva York). 1972, 151 pp.

NERUDA, Pablo: *Splendor and Death of Joaquín Murrieta.* Farrar, Straus, and Giroux. Nueva York (Nueva York). 1972, 182 pp.

New York City Museum of Modern Art: *Diego Rivera.* Arno Press. Nueva York (Nueva York). 1972, 64 pp.

New York City Museum of Modern Art: *Picasso in the Collection of the Museum of Modern Art.* New York Graphic. Greenwich (Connecticut). 1972, 246 pp.

New York City Museum of Modern Art: *Twenty Centuries of Mexican Art.* Arno Press. Nueva York (Nueva York). 1972, 198 pp.

NEWLON, Clarke: *Famous Mexican Americans.* Dodd, Mead and Company. Nueva York (Nueva York). 1972, 187 pp.

NEWMARK, Maxim: *Dictionary of Spanish Literature.* Greenwood Press. Westport (Connecticut). 1972, vii+352 pp.

NORQUEST, Carrol: *Rio Grande Wetbacks: Mexican Migrant Workers.* University of New Mexico Press. Albuquerque (New Mexico). 1972, xiii+ +159 pp.

NUNES, José Joaquim: *Cantigas d'amor dos trovadores galego-portuguese.* Kraus Reprint Co. Nueva York (Nueva York). 1972, 562 pp.

OLSTAD, Charles, y Leo BARROW: *Creative Spanish.* Harper & Row Publishers. Nueva York (Nueva York). 1972, 257 pp.

ORANTES, Isaac Cohen: *Regional Integration in Central America.* Heath Lexington Books. Lexington (Massachusetts). 1972, xiii+126 pp.

ORTEGA Y GASSET, José: *Velázquez, Goya and the Dehumanization of Art.* W. W. Norton and Co. Nueva York (Nueva York). 1972, 142 pp.

PAGE, Joseph A.: *The Revolution that Never Was: Northeast Brazil.* Grossman. Nueva York (Nueva York). 1972, xi+273 pp.

PAPALIA, Anthony, y José A. MENDOZA: *Lecturas de ahora y del mañana.* Amsco School Publications. Nueva York (Nueva York). 1972, viii+198 pp.

PARRA, Nicanor: *Emergency Poems.* New Directions Publishing Corp. Nueva York (Nueva York). 1972, 154 pp.

PAYNE, James L.: *Incentive Theory and Political Process.* Heath Lexington Books. Lexington (Massachusetts). 1972, 165 pp.

PAZOS Y ROQUE, Felipe: *Chronic Inflation in Latin America.* Praeger Publishers. Nueva York (Nueva York). 1972, xvi+186 pp.

PENNIGNTON, James C.: *Elementary Spanish Simplified.* Dorrance and Co. Philadelphia (Pennsylvania). 1972, 55 pp.

PENUEL, Arnold M.: *Charity in the Novels of Galdós.* University of Georgia Press. Athens (Georgia). 1972, xiii+130 pp.

PEREZ DE AYALA, Ramón: *Honeymoon, Bittermoon.* The University of California Press. Berkeley (California). 1972, 348 pp.

PETRAS, James F.: *Peasants in Revolt.* University of Texas Press. Austin (Texas). 1972, 154 pp.

PEYROU, Manuel: *Thunder of the Roses.* Traducción de Donald A. Yates. Herder and Herder. Nueva York (Nueva York). 1972, 170 pp.

PHILLIPS, Robert N.: *Visiones de Latinoamérica.* Harper and Row Publishers. Nueva York (Nueva York). 1972, viii+199 pp.

PICASSO, Pablo: *The Complete Paintings of Picasso, Blue and Rose Periods.* Abrams. Nueva York (Nueva York). 1972, 119 pp.

PICASSO, Pablo: *A Year of Picasso Paintings.* H. N. Abrams. Nueva York (Nueva York). 1972, 221 pp.

PICASSO, Pablo: *Picasso on Art.* Viking Press. Nueva York (Nueva York). 1972, 187 pp.

PIMSLEUR, Paul: *Sol y sombra; lecturas de hoy.* Harcourt, Brace, Jovanovich Inc. Nueva York (Nueva York). 1972, 206 pp.

PIZARRO, Pedro: *Relation of the Discovery and Conquest of the Kingdoms of Peru.* Milford House. Boston (Massachusetts). 1972, 561 pp.

PLEVRICH, Mary, y Celia LICHTMAN: *Hojas literarias.* Van Nostrand Reinhold Company. Nueva York (Nueva York). 1972. Tomo 1, 87 pp. Tomo 2, 118 páginas. Tomo 3, 109 pp.

PORTILLA, Marta de la, y Thomas COLCHIE: *Textbooks in Spanish and Portuguese: A. Descriptive Bibliography, 1934-1970.* Modern Language Association of America. Nueva York (Nueva York). 1972, 128 pp.

POSADA, José Guadalupe: *Posada's Popular Mexican Prints.* Dover Publications. Nueva York (Nueva York). 1972, xxi+156 pp.

POWELL, Jack Richard: *The Mexican Petroleum Industry, 1938-1950.* Russell & Rusell. Nueva York (Nueva York). 1972, 269 pp.

Prehispanic Mexican Art. G. P. Putnam's Sons. Nueva York (Nueva York). 1972, 447 pp.

PRICE, Christine: *Heirs of the Ancient Maya; A Portrait of the Lacandon Indians.* Scribners. Nueva York (Nueva York). 1972, 64 pp.

QUINTANA, Bertha B.: *¡Quì gitano!* Gypsies of Southern Spain. Holt, Rhinehart, and Winston, Inc. Nueva York (Nueva York). 1972, xviii+126 pp.

QUARTIM, Joao: *Dictatorship and Armed Struggle in Brazil.* Monthly Review Press. Nueva York (Nueva York). 1972, 250 pp.

RAMOS OLIVEIRA, Antonio: *Politics, Economics, and Men of Modern Spain, 1808-1946.* Arno Press, Nueva York (Nueva York). 1972, 720 pp.

RANDALL, ROBERT W.: *Real del Monte.* University of Texas Press. Austin (Texas). 1972, xvi+257 pp.

REDFERN, James: *A Glossary of Spanish Literary Composition.* Harcourt-Brace Jovanovich, Inc. Nueva York (Nueva York). 1972, 240 pp.

REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo: *San Agustín: A Culture of Colombia.* Praeger Publishers. Nueva York (Nueva York). 1972, 163 pp.

REZAK, Richard (editor): *Contributions on the Geological and Geophysical Oceanography of the Gulf of Mexico.* Gulf Publishing Co. Houston (Texas). 1972, xiv+303 pp.

RICHARD, Frederick S.: *Hispanoamérica moderna.* Harcourt Brace Jovanovich, Inc. Nueva York (Nueva York). 1972, x+276 pp.

RINGEL, Susan, y Antonio SAGRISTA: *Preparación para el examen de equivalencia de la escuela superior.* Arco Press. Nueva York (Nueva York). 1972, v+xiv+306 pp.

RIOS, Marlene Dobkin de: *Visionary Vine: Psychedelic Healing in the Peruvian Amazon.* Chandler Publications. San Francisco (California). 1972, 161 pp.

RIVERS, Elías L.: *Garcilaso de la Vega: Obras completas con comentario.* Edición crítica. Ohio State University Press. Columbus (Ohio). 1972, 484 pp.

RIPOLL, C. y A. Valdespino: *Teatro hispanoamericano. Antología crítica.* Tomo I, «Epoca colonial», 485 pp. Tomo II, «Siglo XIX, Neoclasicismo. Romanticismo. Realismo», 605 pp. 1972.

RODRIGUEZ, Mario B.: *Cuentos alegres.* Tercera edición. Holt, Rhinehart, y Winston, Inc. Nueva York (Nueva York). 1972, 121 pp.

ROETT, Riordan: *Brazil.* Allyn and Bacon, Inc. Boston (Massachusetts). 1972, x+197 pp.

ROETT, Riordan (editor): *Brazil in the Sixties.* Vanderbilt University Press. Nashville (Tennessee). 1972, xviii+434 pp.

ROETT, Riordan: *The Politics of Foreign Aid in the Brazilian Northeast.* Vanderbilt University Press. Nashville (Tennessee). 1972, xii+202 pp.

ROGLER, Lloyd H.: *Migrant in the City: The Life of a Puerto Rican Action Group.* Basic Books. Nueva York (Nueva York). 1972, 251 pp.

ROMERO, José Rubén: *La vida inútil de Pito Pérez.* Edición de William O. Cord. Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs (New Jersey). 1972, 256 pp.

ROSENBAUM, H. Jon (editor): *Contemporary Brazil: Issues in Economic and Political Development.* Praeger Publishers. Nueva York (Nueva York). 1972, xviii+438 pp.

ROYS, Ralph Loveland: *The Indian Background of Colonial Yucatan.* University of Oklahoma Press. Norman (Oklahoma). 1972, xv+244 pp.

RUIZ, Juan: *The Book of Good Love.* State University of New York Press. Albany (New York). 1970, 366 pp.

RUIZ, Juan: *Libro de Buen Amor.* Princeton University Press. Princeton (Nueva Jersey). 1972, 479 pp.

RUTHERFORD, John David: *An Annotated Bibliography of the Novels of the Mexican Revolution of 1910-1917.* Whitston Publishers. Troy (Nueva York). 1972, 180 pp.

RYDJORD, John: *Foreign Interest in the Independence of New Spain.* Russell and Russell. Nueva York (Nueva York). 1972, xii+347 pp.

SACKS DA SILVA, Zenia: *Márgenes; historia íntima del pueblo hispano.* Segunda edición. Harper & Row. Nueva York (Nueva York). 1972, 300 pp.

SACKS DA SILVA, Zenia, y Leonardo C. DE MORELOS: *Voces de mañana: A Young Collection.* Harper & Row. Nueva York (Nueva York). 1972, 275 pp.

SALAMON, Ferinando: *The History of Prints and Printmaking from Durer to Picasso.* American Heritage Press. Nueva York (Nueva York). 1972, 303 pp.

SANCHEZ-ROMERALO, Antonio, y Fernando IBARRA (Editores): *Antología de Autores Españoles:* Volumen I: *Antiguos.* The Macmillan Company. Riverside (New Jersey). 1972, 560 pp.

SANCHO, Pedro: *An Account of the Conquest of Peru.* Milford House. Boston (Massachusetts). 1972, 203 pp.

SARIOLA, Sakari: *Power and Resistance: The Colonial Heritage in Latin America.* Cornell University Press. Nueva York (Nueva York). 1972, viii+316 pp.

SARMIENTO, Domingo Faustino: *A Sarmiento Anthology.* Traducción de Stuart Edgar Grummon. Edición de Allison Williams Bunkley. Kennikat Press, Inc., Port Washington (Nueva York). 1972, 336 pp.

SARMIENTO, Edward: *Concordancias de las obras poéticas en castellano de Garcilaso de la Vega.* Ohio State University Press. Columbus (Ohio). 1970, 583 pp.

SAVILLE, Marshall H. (traductor): *Narrative of Some Things of New Spain, and of the Great Citty of Temestitan, Mexico.* Milford House. Boston (Massachusetts). 1972, 93 pp.

SCHANZER, George O.: *Russian Literature in the Hispanic World.* University of Toronto Press. Toronto (Canada). 1972, xlvi+312 pp.

SCHMITT, Karl Michael: *The Roman Catholic Church in Modern Latin America.* Alfred A. Knopf, Co. Nueva York (Nueva York). 1972, x+225 pp.

SCHMITTER, Philippe: *Autonomyor Dependence as Regional Integration Outcomes.* University of California Press. Berkeley (California). 1972, 87 pp.

SCHNEIDER, Marsahall J.: *De vacaciones.* Holt, Rhinehart, and Winston. Nueva York (Nueva York). 1972, vii+123 pp.

SCHNEIDER, Marshall J.: *Un amigo del Norte.* Holt, Rhinehart, and Winston. Nueva York (Nueva York). 1972, vii+123 pp.

SCHWARTZ, Kessel: *A New History of Spanish American Fiction.* University of Miami Press. Coral Gables (Florida). 1972, Tomo I: 411 pp. Tomo II: 416 pp.

SETTGAST, Edward E., y Gerald F. ANDERSON: *Basic Spanish: Essentials for Mastery.* Harper & Row, Publishers. Nueva York (Nueva York). 1972, 200 pp.

SHULAR, Antonio Castañeda, Tomás YBARRA-FRAUSTO y Joseph SOMMERS: *Literature Chicana: Texto y Contexto.* Prentice Hall and Co. Englewood Cliffs (Nueva Jersey). 1972, 368 pp.

SIMMONS, Merle Edwin: *A Bibliography of the Romance and Related Forms in Spanish America.* Greenwood Press. Westport (Connecticut). 1972, 396 pp.

SIRACUSA, Joseph, y Joseph L. LAURENTI: *Relaciones literarias entre España e Italia: Ensayo de una bibliografía de literatura comparada.* G. K. Hall & Co. Boston (Massachusetts). 1972, 255 pp.

SLONIMSKY, Nicolas: *Music of Latin America.* Da Capo Press. Nueva York (Nueva York). 1972, 374 pp.

SMART, Alastair: *The Renaissance and Mannerism in Northern Europe and Spain.* Harcourt Brace Jovanovich. Nueva York (Nueva York). 1972, 224 pp.

SMITH, Colin (edited): *Poema de Mio Cid.* Oxford University Press. Nueva York (Nueva York). 1972, 282 pp.

SMITH, Robert Freeman: *The United States and Revolutionary Nationalism in Mexico.* University of Chicago Press. Chicago (Illinois). 1972, xv+288 pp.

SMITH, Robert Sidney: *The Spanish Guild Merchant: A history of the Consulado.* Octagon Press. Nueva York (Nueva York). 1972, xii+167 pp.

SMITH, T. Lynn: *Brazil: People and Institutions.* Louisiana State University Press. Baton Rouge (Louisiana). 1972, 760 pp.

SMITH, Thomas Lynn, y Alexander MARCHANT: *Brazil, Portrait of Half a Continent.* Greenwood Press. Wesport (Connecticut). 1972, viii+466 pp.

SOBRINO, Josephine; James B. SILMAN y Fausto VEGARA: *Repaso de España: Lo esencial.* D. Van Nostrand Company. Nueva York (Nueva York). 1972, 240 pp.

SOTO, Osvaldo N.: *España e Hispanoamérica.* The Odyssey Press. Indianapolis (Indiana). 1972, xvi+412 pp.

South Atlantic Modern Language Association: *South Atlantic Studies for Sturgis E. Leavitt.* Books for Libraries. Freeport (Nueva York). 1972, 215 pp.

SPELLER, John P.: *The Panama Canal: Heart of America's Security.* R. Speller. Nueva York (Nueva York). 1972, 164 pp.

STANFORD, Ray: *Fatima Prophecy; Days of Darkness, Promise of Light.* Association for the Understanding of Man. Austin (Texas). 1972, 194 pp.

STEWART, Watt: *Builders of Latin America.* Books for Libraries. Freeport (Nueva York). 1972, xiii+343 pp.

STREETER, Carroll P.: *Columbia: Agricultural Change: The Men and the Methods.* Rockefeller Foundation. Nueva York (Nueva York). 1972, 102 pp.

SUCHLICKI, Jaime: *Cuba, Castro, and Revolution.* University of Miami Press. Coral Gables (Florida). 1972, 250 pp.

SUMMERLIN, Sam: *Latin America: The Land of Revolution.* Watts. Nueva York (Nueva York). 1972, 186 pp.

SUTTON, George Miksch: *At a Bend in a Mexican River.* P. S. Eriksson. Nueva York (Nueva York). 1972, xvii+184 pp.

SYME, Ronald: *Juárez, Founder of Modern Mexico.* William Morrow and Co. Nueva York (Nueva York). 1972, 191 pp.

TAPIES PUIG, Antonio: *Tapies.* H. N. Abrams. Nueva York (Nueva York). 1972, 79 pp.

TAYLOR, William B.: *Landlord and Peasant in Colonial Oaxaca.* Stanford University Press. Stanford (California). 1972, x+287 pp.

TERESA, Saint: *The Prison of Love.* Sheed & Ward. Nueva York (Nueva York). 1972, 1 volumen (unpaged).

TERRY, Thomas Philip: *Terry's Guide to Mexico.* Doubleday & Co. Garden City (Nueva York). 1972, xxv+833 pp.

Texas University, Institute of Latin American Studies: *Essays in Mexican History.* Greenwood Press. Wesport (Connecticut). 1972, xvi+309 pp.

TREND, John Brande: *Lorca and the Spanish Poetic Tradition.* Russell and Russell Publishers. Nueva York (Nueva York). 1972, vii+178 pp.

TURK, Laurel H., y Aurelio M. ESPINOSA, Jr.: *Lecturas Hispánicas.* D. C. Heath & Co. Lexington (Massachusetts). 1972, 244 pp.

UNGERER, Gustav: *Anglo-Spanish Relations in Tudor Literature.* AMS Press. Nueva York (Nueva York). 1972, 231 pp.

United States Library of Congress, Music Division: *Bibliography of Latin American Folk Music.* AMS Press. Nueva York (Nueva York). 1972, ix+141 pp.

United States Publications Research Service: *Abreviations in the Latin American Press.* CCM Information Corporation. Nueva York (Nueva York). 1972 ix+172 pp.

ULLOA, Antonio de: *A Voyage to South America.* Milford House. Boston (Massachusetts). 1972, 2 vols.

U. S. Foreign Policy and Peru. Edición de Daniel A. Sharp. University of Texas Press. Austin (Texas). 1972, xxv+485 pp.

VALDES, Mario: *An Unamuno Source-Book: A Catalogue of Readings and Acquisitions With an Introductory Essay on Unamuno's Dialectical Enquiry.* University of Toronto Press. Toronto (Canadá). 1972, 400 pp.

VALDEZ, Luis: *Aztlan: And Anthology of Mexican American Literature.* Knopf. Nueva York (Nueva York). 1972, xxxiv+410 pp.

VASCONCELOS, José: *A Mexican Ulysses; An Autobiography.* Greenwood Press. Wesport (Connecticut). 1972, 288 pp.

VEGA, Lope de: *La batalla del honor.* University of Georgia Press. Athens (Georgia). 1972, 169 pp.

VIADIU, José: *Chronology of the Spanish Civil Ward and its Origins.* Revisionist Press. Nueva York (Nueva York). 1972, 24 pp.

VILLACAÑA, Eugenio: *Viva Morelia.* M. Evans, Lippincott. Filadelfia (Pennsylvania). 1972, 63 pp.

VOCOLO, Joseph M.: *Bosquejos de México y Centroamérica.* Holt. Nueva York (Nueva York). 1972, 159 pp.

Vox Modern College Spanish and English Dictionary. Scribner. Nueva York (Nueva York). 1972, 1417 pp.

WAGLEY, Charles: *Race and Class in Rural Brazil.* Rusell and Rusell. Nueva York (Nueva York). 1972, 158 pp.

WALDO, Myra: *Travel Guide to South America.* Macmillan. Nueva York (Nueva York). 1972, 456 pp.

WALKER, William: *The War in Nicaragua.* B. Ethridge Books. Detroit (Illinois). 1972, 431 pp.

WALTMAN, Franklin M.: *Concordance to Poema de Mio Cid.* Pennsylvania State University Press. University Park (Pennsylvania). 1972, xiii+465 pp.

WALTON, Richard J.: *The United States and Latin America.* Seabury, Nueva York (Nueva York). 1972, ix+179 pp.

WARREN, Harris Gaylord: *The Sword Was Their Passport; A History of American Filibustering in the Mexican Revolution.* Kennikat Press. Port Washington (Nueva York). 1972, viii+286 pp.
WEBB, Kempton Evans: *Geography of Latin America.* Prentice. Englewood Cliffs (Nueva Jersey). 1972, xiv+126 pp.
WEBER, Francis J.: *Francisco García Diego.* Dawson's. Los Angeles (California). 1972, x+63 pp.
WEBER, Francis J.: *A Select Bibliography: The California Missions, 1765-1972.* Dawson's. Los Angeles (California). 1972, xiii+86 pp.
WEBER, Robert J., Margarita MENDIOLA y Richard SCHILLEN: *Caminos: Proyecciones Hispánicas.* The Macmillan Company. Riverside (Nueva Jersey). 1972, 256 pp.
WEISINGER, Nina Lee: *A Guide to Studies in Spanish American Literature.* Greenwood Press. Wesport (Connecticut). 1972, v+120 pp.
WELLWART, George E.: *Spanish Underground Drama.* Pennsylvania State University Press. University Park (Pennsylvania). 1972, xii+169 pp.
WESTHEIM, Paul: *Prehispanic Mexican Art.* Giniger-G. P. Putnam. Nueva York (Nueva York). 1972, 447 pp.
WILLIAMS, Byron: *Puerto Rico: Commonwealth, State or Nation?* Parents Magazine Press. Nueva York (Nueva York). 1972, 249 pp.
WILLOUGBY, Charles: *The Guerrilla Resistance Movement in the Philippines: 1941-1945.* Vantage Press. Nueva York (Nueva York). 1972, 702 pp.
WOLF, Eric Robert, y Edward C. HANSEN: *The Human Condition in Latin America.* Oxford University Press. Nueva York (Nueva York). 1972, x+369 pp.
WOLFE, David L.: *Curso Intermedio de Español.* The Macmillan Company. Riverside (Nueva Jersey). 1972, 320 pp.
WOLPIN, Miles D.: *Cuban Foreign Policy and Chilean Politics.* Heath Lexington Books. Lexington (Massachusetts). 1972, xv+414 pp.
WOOLSEY, Raymond H.: *Fling Doctor of the Philippines.* Review and Herald Publication Association. Washington D.C. 1972, 192 pp.
WYNIA, Gary W.: *Politics and Planners.* Economic Development in Central America. University of Wisconsin Press. Madison (Wisconsin). 1972, 296 pp.
YATES, Donald A.: *Latin Blood.* Herder and Herder. Nueva York (Nueva York). 1972, 244 pp.
YOUNG, Jan: *The Migrant Workers and César Chávez.* Messner. Nueva York (Nueva York). 1972, 189 pp.

ENRIQUE RUIZ-FORNELLS

P. O. Box 4931
Department of Romance Languages
University of Alabama
ALABAMA (USA)

EDICIONES
CULTURA HISPANICA

OBRAS EN IMPRENTA

Recopilación de leyes de los Reynos de las Indias. Edición facsimilar de la de Julián de Paredes en 1681.
Códice del Museo de América, de José Tudela.
Los mayas del siglo XVIII, de Francisco de Solano.
Español para norteamericanos e ingleses, de Alfredo Carballo.
Elogio de Quito (2.ª edición), de Ernesto La Orden.
Canciones, de Luis Rosales.
Las pequeñas cuestiones, de Ramón Ayerra.
Versos para mí, de Vicente García de Diego.
El relato breve en Argentina, de Eduardo Tijeras.
Estudio de historia del pensamiento español (2.ª edición), de José Antonio Maravall.
El Uruguay y las Naciones Unidas, de Carlos María Velázquez.
Expediciones españolas al estrecho de Magallanes y Tierra de Fuego, de Javier Oyarzun Iñarra.
Leyendas de Rapa-Nui. Mitos y leyendas de la isla de Pascua, de Julio Flores.
América vertebrada, de Nemesio Fernández Cuesta.
Vida y milagros de un pícaro médico, de Carlos Rico Avelló.
Los descubridores del Amazonas, de Leopoldo Benites Vinueza.
La América contemporánea, de Jaime Delgado.
Colón y su secreto, de Juan Manzano Manzano.
Español para norteamericanos e ingleses, de Alfredo Carballo.
En vida, de Fernando Quiñones.

Pedidos:

INSTITUTO DE CULTURA HISPANICA

Distribución de Publicaciones: Avda. de los Reyes Católicos, s/n. Madrid-3

Distribuidor:

E. I. S. A. Oñate, 15. Madrid-20

COLECCION POETICA "LEOPOLDO PANERO"

Núm. 1. LA CARTA, de José Luis Prado Nogueira, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1965.*

Núm. 2. RAZON DE SER, de José Luis Tejada, finalista 1965.

Núm. 3. CRIATURAS SIN MUERTE, de Emma de Cartosio, finalista 1965.

Núm. 4. PAN Y PAZ, de Víctor García Robles, finalista 1965.

Núm. 5. TERCER GESTO, de Rafael Guillén, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1966.*

Núm. 6. TODO EL CODICE, de José Roberto Cea, finalista 1966.

Núm. 7. DEFINICIONES, de Angélica Becker, finalista 1966.

Núm. 8. CANTO PARA LA MUERTE, de Salustiano Masó, finalista 1966.

Núm. 9. DE PALABRA EN PALABRA, de Aquilino Duque, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1967.*

Núm. 10. EL OTRO, de Antonio Almeda, finalista 1967.

Núm. 11. PARA VIVIR, PARA MORIR, de Horacio Armani, finalista 1967.

Núm. 12. LAS PUERTAS DEL TIEMPO, de Fernando Gutiérrez, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1968.*

Núm. 13. QUERIDO MUNDO TERRIBLE, de José Luis Martín Descalzo, finalista 1968.

Núm. 14. TLALOKE (Poemas mexicanos), de Luisa Pasamañik Lew, finalista 1968.

Núm. 15. DIARIO DEL MUNDO, de Antonio Fernández Spencer, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1969.*

Núm. 16. ESTE CLARO SILENCIO, de Carlos Murciano, finalista 1969. *Premio Nacional de Literatura, 1970.*

Núm. 17. VIAJE AL FONDO DE MIS GENES, de Antonio Héctor Giovannoni Tagliamonte, finalista 1969.

Núm. 18. LOS SIGNOS DEL CIELO, de Fernando González-Urizar, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1970.*

Núm. 19. ITACA, de Francisca Aguirre, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1971.*

Núm. 20. PICASSO AZUL, de José Albi, finalista 1971.

Núm. 21. APARICION DE LA ALIANZA, de José Carlos Gallardo, finalista 1971.

Núm. 22. TEMAS DE LA HELADE, de Ernesto Gutiérrez, finalista 1971.

Núm. 23. FORMALIDADES, de José Alberto Santiago. Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1972.

PRECIO DE CADA VOLUMEN: 100 PESETAS

DOCUMENTACION IBEROAMERICANA

El boletín mensual *Documentación Iberoamericana* es la más completa fuente de información iberoamericana en su género, realizado con rigurosa técnica y una moderna clasificación.

Documentación Iberoamericana es un instrumento insustituible de consulta para el estudio de toda cuestión iberoamericana, ya sea política, económica, social, cultural, militar o religiosa.

Documentación Iberoamericana es una cita diaria para estadistas, economistas, escritores, hombres de negocios y profesionales en general.

Documentación Iberoamericana es una publicación —única en el idioma castellano y única para la región iberoamericana— que recoge mensualmente el acontecer, país por país, de toda Iberoamérica. Es un balance objetivo y decantado de todo cuanto interesa y significa en el inmenso universo de las noticias diarias.

Documentación Iberoamericana se distribuye a todo el mundo en fascículos mensuales.

Documentación Iberoamericana se ofrece también en volúmenes anuales encuadernados desde 1963.

ANUARIO IBEROAMERICANO

El *Anuario Iberoamericano* recoge los hechos o acontecimientos políticos, económicos, sociales, culturales, etc., de mayor realce y con perspectiva anual, en cada uno de los países de Iberoamérica y en cada una de sus organizaciones internacionales.

El *Anuario Iberoamericano* reproduce los textos completos de los documentos —declaraciones, resoluciones, actas finales, discursos, cartas pastorales colectivas, mensajes, leyes básicas, etc.— que tuvieron en el curso del año un impacto o un significado más señero en el acontecer contemporáneo de Iberoamérica.

El *Anuario Iberoamericano* se edita en volúmenes anuales y se distribuye en todo el mundo.

Documentación Iberoamericana ofrece los anuarios de 1962 en adelante.

Documentación Iberoamericana tiene en preparación, asimismo, volúmenes especiales de antecedentes —1492 a 1900 y 1901 a 1961— y de cuestiones agrarias.

Precios:

- DOCUMENTACION IBEROAMERICANA
  Suscripción anual, fascículos mensuales, cada año: España, 900 pesetas; Iberoamérica, 15 dólares USA (o equivalente); extranjero, 20 dólares USA (o equivalente).
- *VOLUMEN ANUAL ENCUADERNADO* desde enero de 1963, cada año: España, 1.000 pesetas; Iberoamérica, 17 dólares USA (o equivalente); extranjero, 22 dólares USA (o equivalente).
- ANUARIO IBEROAMERICANO
  Desde 1962, cada número: España, 200 pesetas; Iberoamérica, 3,5 dólares USA (o equivalente); extranjero, 4 dólares USA (o equivalente).

Dirigirse a:

INSTITUTO DE CULTURA HISPANICA. Documentación Iberoamericana. Avenida de los Reyes Católicos. Madrid-3 (España).

REVISTA DE ESTUDIOS POLITICOS

Director: Luis Legaz y Lacambra; *Secretario:* Miguel Angel Medina Muñoz; *Secretario adjunto:* Emilio Serrano Villafañe

SUMARIO DEL NUMERO 191 (septiembre-octubre 1973)

ESTUDIOS

Karl Loewenstein: *Roma, Venecia, Inglaterra. Ensayos de comparación sociopolítica.*

J. Beneyto: *La preparación para el cambio (ante el orden político futuro).*

Isidoro Muñoz Valle: *Comentario en torno a un libro sobre la democracia ateniense.*

Dalmacio Negro: *El derecho moral como orden natural de las totalidades históricas.*

Germán Prieto Escudero: *Política de planificación y promoción familiar.*

NOTAS

Emilio Serrano Villafañe: *Perspectiva cristiana de los problemas sociales del Mercado Común.*

Vittorio Vettori: *El sueño «europeo» de T. G. Masaryk.*

Francesco Leoni: *La organización interna de los partidos políticos.*

ESTADO-IGLESIA

Julio Maestre Rosa: *Los nombramientos episcopales y las circunscripciones eclesiásticas dentro de la problemática que plantea la revisión del Concordato español de 1953.*

MUNDO HISPANICO

Emilio Maza: *El ingreso de Venezuela en el Pacto Andino: una inquietante responsabilidad para la corte suprema de justicia.*

SECCION BIBLIOGRAFICA

Recensiones ☆ *Noticias de libros* ☆ *Revista de revistas*

REVISTA DE POLITICA INTERNACIONAL

Presidente: José María Cordero Torres. *Secretario:* Julio Cola Alberich

SUMARIO DEL NUMERO 130 (noviembre-diciembre 1973)

ESTUDIOS

La observación y presencia española en la actualidad mundial, por José María Cordero Torres.

El petróleo, gran protagonista, por Camilo Barcia Trelles.

La aprehensión de la escena internacional, desde los asuntos mundiales hasta las relaciones internacionales, por Leandro Rubio García.

La URSS de los años setenta, por Stefan Glejdura.

Impacto diplomático de Itaipu, primer tratado bilateral de aprovechamiento hidráulico en la cuenca del Plata, por J. E. Greño Velasco.

NOTAS

Comentarios a la Conferencia de Seguridad Europea, por Enrique Manera.

Programas y destinos de las fronteras de Israel, por R. Gil Benumeya.

El SEAISI, organismo técnico económico del sudeste asiático, por Luis Mariñas.

Efervescencia política en el Congo (III), por Vicente Serrano Padilla.

El Estado ruso y la Iglesia ucraniana (II), por Angel Santos Hernández.

Una nueva visión de Lawrence de Arabia, por Fernando Frade.

Miscelánea ☆ *Cronología* ☆ *Sección bibliográfica* ☆ *Recensiones,* etc.

SUSCRIPCION ANUAL: España, 400 ptas.; Portugal, Iberoamérica y Filipinas, 622 ptas.; otros países, 656 ptas.; número suelto España, 80 ptas.

INSTITUTO DE ESTUDIOS POLITICOS

Plaza de la Marina Española, 8. MADRID-13 (España)

NOVEDADES SEIX BARRAL

BIBLIOTECA BREVE

JUAN BENET: *La inspiración y el estilo.* 186 pp., 140 ptas.

SERIE MAYOR

BIBLIOTECA BREVE DE BOLSILLO

DANTE ALIGHIERI: *Comedia. Infierno.* 404 pp., 200 ptas.
ANGEL CRESPO: *Antología de la poesía brasileña.* 498 pp., 175 ptas.
JOSE FERRATER MORA: *Ortega y Gasset: Etapas de una filosofía.* 176 pp. 150 ptas.

BIBLIOTECA BREVE DE BOLSILLO

LIBROS DE ENLACE

B. DE SCHLOEZER Y MARINA SCRIABINE: *Problemas de la música moderna.* 224 pp., 80 ptas.
JUAN GOYTISOLO: *Campos de Níjar.* 144 pp., 80 ptas.

Solicite información a:

EDITORIAL SEIX BARRAL, S. A.
Provenza, 219. Barcelona (8)
Hermanos Alvarez Quintero, 2. Madrid (4)

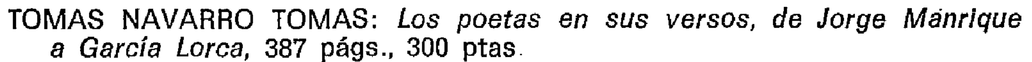
---

ediciones ARIEL




presenta su colección:

DIRECTOR: FRANCISCO RICO


TOMAS NAVARRO TOMAS: *Los poetas en sus versos, de Jorge Manrique a García Lorca,* 387 págs., 300 ptas.

FERNANDO LAZARO CARRETER: *Lazarillo de Tormes en la picaresca,* 232 páginas, 125 ptas.

JUAN LOPEZ-MORILLAS: *Hacia el 98: literatura, sociedad, ideología,* 272 páginas, 125 ptas.

FRANCISCO RICO: *Alfonso el Sabio y la «General Estoria»,* 188 pp., 100 ptas.

En preparación:

JOSE ANTONIO MARAVALL: *El barroco como cultura de masas.*
MARIA ROSA LIDA DE MALKIEL: *La tradición clásica en España.*
A. D. DEYERMOND: *Historia de la literatura española.* Tomo I: *La Edad Media.*
N. GLENDINNING: *Historia de la literatura española.* Tomo IV: *El siglo XVIII.*
D. SHAW: *Historia de la literatura española.* Tomo V: *El siglo XIX.*

EDITORIAL ARIEL, S. A.
Provenza, 219. Barcelona-8
Hermanos Alvarez Quintero, 2. Madrid-4





CUADERNOS HISPANO-AMERICANOS

DIRECTOR
JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION
FELIX GRANDE

HAN DIRIGIDO CON ANTERIORIDAD ESTA REVISTA

PEDRO LAIN ENTRALGO
LUIS ROSALES

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA Y ADMINISTRACION

Avenida de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 244 06 00
MADRID



PROXIMAMENTE:

LUIS S. GRANJEL: *Vida y literatura de Hoyos y Vinent.*

ADRIAN G. MONTORO: *La épica medieval española y la «estructura trifuncional» de los indoeuropeos.*

SALVADOR BUENO: *Introducción a la lectura de José Martí.*

PAULA DE DEMERSON: *Un personaje prerromántico (para la biografía del conde de Teba).*

SANTIAGO GONZALEZ NORIEGA: *Marcuse: Logos y Eros.*

RAUL CHAVARRI: *Zoran Musik, antología de la violencia.*

ABELARDO CASTILLO: *El cruce de Aqueronte.*

JOSE CARLOS GALLARDO: *Sorpresa actual.*

ILDEFONSO MANUEL GIL: *Cancionerillo.*

PRECIO DEL EJEMPLAR:
70 PESETAS


EDICIONES
MUNDO
HISPANICO